

# John Smith

5	MEDIATE THE IMMEDIATE: ON JOHN SMITH <i>Martin Herbert</i>
19	JOHN SMITH'S <i>THE BLACK TOWER</i> : CLOSE-UP VIEWS OF WHAT CANNOT BE SHOWN <i>Kathrin Meyer</i>
35	JOHN SMITH AND HIS GARGANTUAN NEWT <i>Ethan de Seife</i>
47	ENGLISH ECCENTRIC <i>Ian Christie</i>
73	FILM AND VIDEO WORKS 1972–2012
159	UNUSUAL RED CARDIGAN
	GERMAN TRANSLATIONS DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN
172	Das Unmittelbare vermitteln: Über John Smith <i>Martin Herbert</i>
182	John Smiths <i>The Black Tower</i> : Nahaufnahmen des Unzeigbaren <i>Kathrin Meyer</i>
189	John Smith und sein gigantischer Molch <i>Ethan de Seife</i>
197	Englischer Exzentriker <i>Ian Christie</i>
217	BIOGRAPHY
228	BIBLIOGRAPHY

# Mediate the Immediate: On John Smith

Martin Herbert

1.

If there's a point where restraint is indivisible from showmanship, then John Smith's *The Girl Chewing Gum* (1976) lives there. Take your 16mm camera and load it with black and white film, point it at a street corner in Dalston, East London, and don't move it much. The world that flows into your waiting frame will be, seemingly, a relentlessly humdrum one, from ambling pedestrians to amorous pigeons. You can wholly upend this, though, in postproduction, with an omnipotent voice-over that deterministically guides the self-directed acts transpiring while the camera is running—"Now I want the old man with white hair and glasses to cross the road; come on, quickly!" to name but one of many, many examples—and that, economically, opens the film onto a critique of the supposed transparency and truthfulness of documentary filmmaking and, conversely, the directive potency of language. You're not going to stop here, however.

*The Girl Chewing Gum*, 1976  
16mm, b/w, sound, 12 min.



Your narrator—yourself—is going to become compound, wayward, dilatory, widening the angle in conceptual terms by moving from imposing himself on

events to touching, glancingly, on issues of immigrant labour in the area. With that, suddenly your street corner has broadened out, connecting itself to a spacious world of economics and transmigration and discrete local communities and inequalities. Next, marking another stage in this progressive destabilising of the scene, your narrator now reveals that his voice isn't part of the main soundtrack, with its traffic noise and its perpetually ringing burglar alarm. He's speaking, he suddenly announces, from a field "near Letchmore Heath, about fifteen miles away," surrounded by electricity pylons and trees. The street noise fades obligingly out (though a paranoid viewer may not, by now, take anything at face value) and the narrator, recommencing in a new mode, invents stories about the people going past in Dalston. The scene, you're declaring, is whatever you say it is.

Finally, having repeatedly cracked filmic illusion, or at least the ostensible unity of sound and image, you crack it one more time for good measure—cutting to the pylon-strewn field, a partly despoiled rural, and layering the non-diegetic sound of Dalston over it. From that London roadside, then, in a few economical bounds, you've touched progressively on some improbable and overlapping physical, conceptual and critical spaces. Also, not unimportantly, you got people to watch because you were *funny*—"Now I want everything to sink slowly down as five boys come by," you say, moving the camera steadily upwards—alloying methodologies descending from structural filmmaking with the antic wit of Monty Python or *The Goons*, as if to say: these seemingly distinct hemispheres might be connected too. Everything is, or can at least appear that way.

And later you decide you're not going to stop here either. What's missing in this (or not quite, given the *a posteriori* narration, but at least understated) is the space, if you like, of time. So, thirty-five years later, in a cultural moment now characterised by reflex nostalgia, you return to the same street corner—and the same field, or at least that's the aim—and film again and layer the new film onto the old, the girl chewing gum and her momentary compatriots

flickering through crisp video like monochrome celluloid ghosts, past and present interlaid. The fact that you're using a different recording medium now is far from all that's changed. The archetypal figure, here, signposted by the title *The Man Phoning Mum* (2011), is toting a compact technology inconceivable in the year of punk, a mobile phone. Dalston, too, has transformed in some ways; your street corner is still opening onto a vaster world—it's now

*The Man Phoning Mum*, 2011  
HD video, colour, sound, 12 min.



part of an East End whose increasing gentrification partly devolves from artists living there and galleries opening there (a sociological footnote that could dwarf this text)—while being also as polyglot as ever. Meanwhile, "fifteen miles away," you cannot find the field. Believe that one or don't.

Yet this Heraclitean space, Smith wants to demonstrate, can be unfolded still further: keeps unfolding, indeed, of its own accord. In the 2011 London exhibition where he showed *The Man Phoning Mum* (in Hoxton, close to Dalston), Smith also pursued a logic of remaking by displaying, on a cluster of monitors, a sequence of YouTube "tributes" to *The Girl Chewing Gum*, marking its extension both into digital space and into a myriad of international urban environments. At the same time, having apparently discovered an old VHS copy of the film selling expensively on eBay, he speculated on the identity of the pseudonymous seller (and, impishly,

extending the project's Web-derived interest in identity and anonymity, the whereabouts of the original "girl chewing gum") and transacted with the same online vendor for other items. As a result, a red cardigan ended up transfigured as sculpture, the ostensibly ordinary freighted—in classic Smith style, though this move into physical objects was new for him—with diverse unexpected resonances. Smith's valorised close-at-hand, the work asserted in its hyper-connected contemporary context, now includes distant realms accessible with a single click.

## 2.

For the past four decades Smith's art has organised itself, deftly and inventively, around the fascinations semaphored by *The Girl Chewing Gum* and *The Man Phoning Mum*: the local as generous world-enfolding microcosm, the power of language to direct and misdirect, how film might compress time, the ambient or hard-to-see issues that might be foregrounded as a result, and, relatedly, the questionable veracity—the dangerously trustable surface and hidden mechanisms—of Smith's chosen medium. And if there's a point where the sociocultural commentary latently present in *The Girl Chewing Gum* first becomes explicit, it's in *Shepherd's Delight* (1980–84), which seems initially to be a deconstruction of humour but reveals itself as a programmatic undercutting of easy comforts that functions as a broadside against pacifying, pleasure-promoting consumerism—and, along the way, demonstrates how Smith puts reflexive form and content in delirious sync.

Subtitled "An ananalysis [sic, stutteringly] of humour" and structured around pedagogical excursions on how specific jokes work (thereby pretty much killing them, as in E.B. White's comparison of explaining humour to dissecting a frog: you don't much want to look at the result, and the frog dies), *Shepherd's Delight* also incorporates a crazily accelerated stream of associative visual gags that leaves the viewer racing to keep up. A whistling painter paints an image of a small bird black and signs his work "Renoir": by the time you've digested the Francophone pun, Smith has moved onto a terrible joke about Shakespeare and is messing vigorously with the sliding "vacant/engaged" sign

in a toilet to create more double meanings (Renoir in the toilet, unable to speak English: CANT ENG). Energetic visual/verbal overlays abound, in an expansion of the homophonic gaming of Smith's earlier rapid-fire, pseudo-academic image-text treatise *Associations* (1975). Later he'll impishly

Shepherd's Delight, 1980–84  
16mm, colour, sound, 35 min.



suggest that, prior to a redesign, the label of Teacher's scotch whisky predicted the following morning's hangover by encoding "ache" into its name. And there is, indeed, a lot of drinking in the film, a lot of escape.

At one point, a man drinking whisky rapidly intercuts with a woman pouring "Comfort" textile softener, and this tessellated, maximalist film's thematic heart is the swift micro-history midway that purports to summarise how the British public became addicted to comfortableness via the rise of a popular fabric conditioner. This is a knowingly ridiculous proposal, but Smith (as ever) has a serious point to make, concerning consumerism's softening of the social fabric via its promulgating of the false notion that buying things will make a citizen happier. *Shepherd's Delight*, whose lecturer considers how jokes themselves create "a feeling of comfort," thus and not accidentally operates against the soporifics of contentment. Its jokes move too fast or are made unfunny by over-explanation, the "serious" part—an academic lecture—is comical and the comical part is deceptively serious, and the supposed objectivity of

its documentary form is undermined, near the end, by the filmmaker appearing and confessing, in a burst of apparent honesty that can't be trusted either, to his own style of escape: a drinking problem.

Smith, then—recalling the truism that ideology works best when it goes unnoticed—here not only analyses consumption but also implicates the supposedly objective and analytical visual format he is annexing and anarchically undoing. All of which might be summed up as “Don't trust appearances”: a lesson that had manifest ramifications in the context of Britain during the years of Margaret Thatcher's administration, when the Conservative Party finessed a heritage-obsessed, cosy vision of the country while rigorously dismantling its industrial base and strategizing to undermine the working classes. Nastiness disguised as benignity is the burden of *Om* (1986)—a brilliantly allusive formal expansion of a duplicitous moment in *Shepherd's Delight* when the sight of a frying egg is coupled with the spitting sound of falling rain—which appears to feature a meditating monk clad in orange robes, with incense smoke trailing into the frame. After a certain point, though, the “om” noise he's been making merges with the electrical buzz of a barber's shaver, his “robe” is removed to expose a casual's shirt and braces, and he's revealed to be a cigarette-smoking skinhead—shorthand for the toxic nationalism that gripped the UK at the time—getting a close No 1 crop.

If this is a hyper-compressed model of change becoming apparent over time, then a work like *Slow Glass* (1988–91) articulates less visible transformations. The discursive, pub-based musings of its narrator, fellow filmmaker Ian Bourn (over Guinness, famously slow to go into the glass), touch on the history of glass-making and glazing and a lost world of patient craftsmanship begun, in England, in Roman times. But this film, one of whose script's key points is that glass is a liquid—it gets thicker when it cools but never crystallises, the sharp edge of newly cut glass blunting over time—is more broadly about flux. (Opening line: “It's not the same.”) Glassmaking, here, is a multivalent metaphor. For in terms of the subjects

that Smith's camera roams over as Bourn talks, it is about other worlds than artisanship going down—on a variety of scales: from the local (the rapacious, community-destroying speculation in the housing market in East London) to the global (the narrator, punning as he discusses instability, mentions Mikhail Gorbachev and “Glasnost”).

In its intercut flashbacks to a 1950s of tiled fireplaces and large wirelesses, and its resolutely reflexive refusal of pretences to “transparency,” meanwhile, *Slow Glass* seemingly marks its own distance from a tradition of British documentary filmmaking. Smith's film is not so much a linear argument or supposedly objective reflection as a study in contradictions, a mechanism of perpetual undercutting that the viewer must navigate and think through. Deal, for example, with the fact that if its narrator laments the loss of the past this puts him in sync with the heritage-hawking Conservatism that is Smith's *bête noire*. Deal with the fact that, as Bourn argues, it is time and change and distance that give clarity and focus to events (“it's the past that's real, and clear”), but which also implacably wash things away. The resultant tone, then, is complex: resigned to everything changing yet at the same time refusing to use this as an excuse for social injustice. It suggests too that if time is a focusing device, a lengthily gestated film that indexes alterations in the urban landscape might perform a comparable clarifying function.

Given Smith's longstanding commitment to the view from his doorstep, it's not surprising that the changing residential shape of his locality continued to exercise him. *Blight* (1994–96), set against a spatiotemporal backdrop of the construction of the M11 Link Road in East London and the homes torn down in its path, treats the inevitability of change with some irony and asperity, with its footage of homes appearing to deconstruct themselves—bowing down before the wrecking ball—and double-edged “kill the spiders” refrain (edited and repurposed, it turns out, from an entirely different context), suggestive of flushing out an unwelcome infestation. As with *Slow Glass*, what this film has to communicate, not least about the dangers in an amnesiac drive to destroy the “real” past, must

be extricated from its manipulations and tilts: from the emphatically over-determined, ominous and frequently very beautiful music onwards (composed for the film by Jocelyn Pook), which incorporates the rhythms of demolition. The artist has done most of the work; the rest is yours.

## 3.

Smith, though, won't be characterised solely as a filmmaker using rigorous means to politicised ends. His project, in terms of how the local can expand exponentially, is more open-ended, and also—for all the meticulous control that goes into the finished products—shaped by serendipity. *The Black Tower* (1985–87), one of Smith's finest works, is as much a demonstration of how far one can travel from a simple starting point, via linguistic and visual manipulations, as *The Girl Chewing Gum*. Its first-person narrative taking the form of an urbanised gothic horror story, it artfully presents a single, strange building from different points of view so that the edifice seems to be following the narrator—the only person who can see the tower—sending him spiralling into mental instability and living, hermit-like, on ice cream. It is at once a compelling, pacey narrative and one that undoes itself on various levels.

For *The Black Tower*, while unspooling its tale, is also explicitly materialist: a construct whose formal strategies include black intercut screens that could be nothingness or close-ups of the building; sections of the story told against seemingly abstract coloured backdrops which turn out to correspond to physical objects; backwards speech analogous to the reversed writing visible on a wet newspaper, and signposts to editing (and the passing of time) including cars travelling “into” one side of a tree and different ones emerging on the other. At stake here is balance, or rather reversibility. The film continually advertises itself as constructed: it's also an Ourobours, a narrative that swallows its own tail, since at one point the narrator, driven indoors by fear, says “I spent most of my time working on this script ... dramatic fiction.” Yet even as it argues against itself, the narrative's conviction and tang of authentic unease carry one along; and this despite, too, the fact that its form was determined by precisely where Smith

could film the tower: he could place it in the context of a hospital, for example, into which the narrator accordingly comes to be admitted. And this place of contradiction or complexity, this conceptual roominess, Smith argues, can be reached via his signature circumscription: *The Black Tower* evidently began in the germinal event of his seeing the building, somewhere near his home, and wondering about its function.

If here that function becomes one of obsessing and pursuing all who see it, then we must see this as Smith opening up, to the widest possible degree, film's potential to at once document and persuade and falsify.

Lost Sound, 1998–2001  
SD video, colour, sound, 28 min.



This many-sidedness is central to his work: see, for example, the programmatic exploration of sound that is near-paradoxically local and non-diegetic in *Lost Sound* (1998–2001, made in collaboration with Graeme Miller), which layers soundtracks from found audiotape onto footage of the places where, supposedly, they were gleaned (once again demonstrating, not least with its internationalist, chanced-upon music, what other worlds are nested in the immediate environs). It's perhaps not surprising, then, that the films which feature the artist himself—apparently playing himself, ostensibly being honest—comprise some of his method's most powerful, and richly deceptive, articulations.

In *Regression* (1999), for example, supposedly shot on Christmas Day (though who knows, really), Smith's to-camera monologue, replete with "ums" and throat clearing, is full of signifiers of confessional sincerity. Discussing his decision to remake a work from 1978, he talks of the advantages of working on video rather than reversal film stock, and the timeliness of the idea: its "combination of formal concerns and humour" speaks, he thinks, to the then-current, Young British Artist (YBA) dominated moment better than it did to the late '70s. He says, plangently, that he'd like to be successful. But he also admits to raising the camera height a little in order to "take a few years off me; a couple of years, anyway," ponders if the spot on his nose means that he's possibly getting younger and could get away with being a YBA. All of this seems casual, but it isn't. In the "remake" section that follows, Smith demonstrates film's ability to at once warp and compress time, as he (with a variety of degrees of facial hair, lighting, degrees of forgetfulness, etc.) appears to change age while singing *The Twelve Days of Christmas*. Reality and artifice, human and formal self-exposure, are here not easily separated out.

Nor are they in *Hotel Diaries* (2001-07), which superbly extends Smith's instrumentalising of "candidness" on camera. In *Regression*, he'd talked up the advantages of video's ease ("it takes the stress out of making work") but handheld video footage, as in this later sequence of seven films shot in hotel rooms, is also a cipher for authenticity today, and at first blush these works appear highly veracious. As, of course, their crafty maker intends. What seems to be happening is that Smith, finding himself at a loose end while travelling, is wandering around his hotel room and free-associating. The first episode, *Frozen War* (2001), begins with the bombing of Afghanistan and Smith confronting a strangely frozen TV image on BBC News. Capable, as we know, of ramifying wildly from something right in front of him, he wonders if this represents a moment when the BBC transmitter has blown up. The abyss of certainty and the possibility of fallacious improvising about what a given image or scenario "represents," its truth quotient, is the hallmark of the ensuing series of films, which, one realises, feature far too many neat correspondences to be as unpremeditated as they appear.

In the Berlin-shot *Museum Piece* (2004), for instance, where the television marks the fact that US assaults on Falluja are going on and Tony Blair is to face questions over the legality of the Iraq War, Smith moves from talking about Daniel Libeskind's Jewish Museum to finding, in the corridor, an object made by Siemens, to discussing another German company's manufacture of Zyklon B, to an elevator made by the Schindler company ("Schindler's lift"). Though it moves quickly and casually and is veined with facts, it's all shadily tidy and resolved in a way that real life rarely manages. In *Pyramids / Skunk* (2006-07), shot in the Netherlands, Smith manages to get elegantly from a Toblerone on his tabletop to the pyramids (via the shape of the chocolate bar's segments) to Egypt to Hamas's winning of the general election in Palestine. Back in Rotterdam a year later, he successfully uses a supposedly found image of a deer and a skunk as a summary of Tony Blair's conversion from "Bambi" (his nickname) to something malodorous...

*Pyramids / Skunk* (*Hotel Diaries* 5/6), 2006-07  
SD video, colour, sound, 17 min.



It's no accident that these films feature televisions tuned to the news. The questionable truth and dangerous power of images, particularly when they intersect with words, has been an issue in Smith's work from the start; one hardly need explain that, in the context of televisual news reporting's relentless spin and reflection of vested interests, this mendacity of the visual and verbal, of *inscription*, could be of no greater concern today. By 2007, when Smith



made *Six Years Later*, he was more explicitly unravelling the ostensible informality of the *Hotel Diaries*. He is, he says, in Antwerp—or Brussels, or Birmingham, or Bremen, or maybe Barcelona ... was he even in the places he'd claimed to be previously? The discursive issue shifts (Smith claims, finally, to be in Cork) to the anonymity of international hotels, and the pace of change. Cork didn't used to have hotels like this he says: of course, since the film was made, the Irish economy has collapsed again, so *Six Years Later* already marks several phases of economic alteration. Smith wants, we discover, to close a circle: to film the television at 1:41 a.m., exactly six years after the moment when the television froze in *Frozen War*. We wonder if he'll get something dramatic onscreen.

He doesn't, really—just the day's financial figures, though this allows him the point that the Chinese currency is up, while the West's figures are down: "Looks like it's time we went and stole some more oil ... we're just as bad as we ever were, still aspiring to be this imperial power." This, and the film's casual, scrappy end—Smith claims to be "losing it a bit here" and "getting a cold"—feel authentic, if embedded within a structure wherein, once again, we have to separate reality from duplicity. The centuries-compressing scale of the assertion about British interests and attitudes, meanwhile, is notably something one can only really see with time passing. The *Hotel Diaries*, as a whole, enable this—their seeming modesty and informality are just that, seeming—and with their ambiguity-laced joining of 2001 to 2007, they presage *The Man Phoning Mum*'s temporal overlay of 2011 onto 1976. Moreover, they emblemise Smith's longstanding, hugely prescient conception of what film might be, even when directed only at one's immediate environment: an unparalleled mechanism for ensnaring time and truth, but one to be approached with unbounded caution.

× Martin Herbert is a critic based in Tunbridge Wells, England.

## John Smith's *The Black Tower*: Close-Up Views of What Cannot Be Shown

Kathrin Meyer



After the title *The Black Tower* has scrolled through the screen (its appearance is accompanied by a slowly-building hissing noise), the picture initially remains black. In a sober voice, a man begins to tell a story:

“I first noticed it in spring last year—it must have been early April.”

Now we hear birds chirping and street noise in the background. The voice continues:

“I remember it well—it was a Saturday morning and I’d been to the corner shop to buy some food for a fried breakfast. For some reason the shop was closed so I decided to cut through a back-street to the supermarket on the High Road. It was a bright morning but most of the street was still in shadow—I found



myself walking very close to the front walls and hedges in order to expose my face to the thin strip of warm sunlight that ran the length of the street.”

Finally, the first picture appears: a dense black shape looms behind a terrace of typical London houses.

“It was from here that I first saw it, its crest protruding over the roofs on the other side of the road. Surprised that I hadn’t I noticed it before, I wondered what it was and then forgot about it for several weeks.”

The picture disappears, we are plunged back into darkness—until, after about half a minute, the next picture is shown, another motionless shot: now we see the tower between two apartment blocks. As the narrator keeps talking and various noises accompany his story (an engine fails to start, cars pass by, birds chirp), the prevailing characteristic on the visual level is the lack of information: the picture remains black much of the time. When *The Black Tower* (1985–87) was broadcast on Channel 4 in Great Britain on December 19, 1988, numerous viewers complained to the station, including one woman who wanted to know whether something was wrong with the show and why no prior warning had been given.<sup>1</sup> But what sort of warning did she have in mind? Should the station have let viewers know that the following broadcast would consist of many black and a few red, blue, and yellow rectangles and feature only a small number of shots of houses, trees, and other things that ordinarily appear in films? The scant visual content apparently confused people, as a number of other responses indicated. The narrator’s voice makes a promise that the pictures fail to keep. Or is it the other way around?

The story is as simple as it is sinister: a man notices a black tower, seeing it again and again from different locations all over London; to his dismay, he realises that the tower is visible to him alone. After an especially eerie

encounter with the tower, he decides to stay home to avoid its presence. Strawberry ice cream becomes his only food, until an ambulance takes him to Langthorne Hospital (where the tower in turn awaits him); after a few weeks, he appears to have recovered and is released. The narrator then reencounters the tower far from London, in a forest in Shropshire. The camera now shows details of the tower, its crumbling brick walls and blind windows. The last words we hear the narrator say are,

“I opened the door and stepped into the darkness.”

Then the story starts over; a woman talks about her discovery of the tower in almost exactly the same words as the male narrator.

The visual level tells another story as well. The tower doubly explodes our view: when the picture turns dark, we can never be sure whether we see unexposed footage or a close-up of the black surface of the tower. That puts us right at the centre of the debate over film as material construction as opposed to a representation of reality. The critical engagement with the autonomy of pictures, of their effects and their ability to serve as a medium for the representation of things, first reaches culmination a mere four and a half minutes into the film: a black screen is followed by a series of colour fields, each associated with a different sound. Black (hissing and bubbling noises) gives way to brown (a buzzing sound) before reverting to black (undefined rustling); next are red (birds chirping), black (crackling and hissing noises), yellow (a liquid pouring into a container), white (bubbling), blue (squeaking and splashing), and, finally, black once more. Then the sequence of colours is repeated, though now without the sounds; it is instead accompanied by the following words, spoken by the narrator:

“The ‘Teasmade’ woke me up at eight-thirty and I jumped out of bed and rushed across the room to switch it off. It had rained again during the



night but I drew open the curtains to discover that the morning sky was bright and clear. Shivering, I quickly put on my clothes and lit the fire. In the kitchen, I poured myself some fruit juice and made porridge—while waiting for it to cook I did the washing up from the night before.”

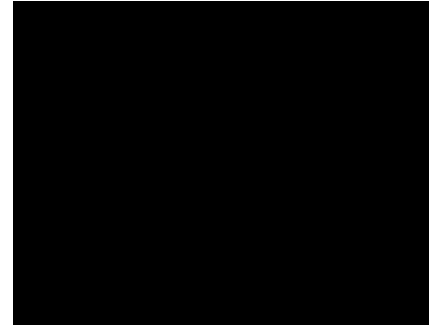
A third iteration follows (now without the voice, but with the soundtrack we heard earlier) in which the abstract colour fields become identified as representational images: the dark brown is now recognizable as a bedspread that the protagonist folds back as he gets out of bed to switch off the buzzing automatic tea maker. Black turns out to be the colour of the curtain behind which the morning sky comes into view; the red is revealed to be a piece of clothing; the other black, the inside of the fireplace, where the flames of the coals flicker; the yellow, a glass of orange juice; the white, bubbling porridge; the blue, the surface on which the dishes are set after rinsing. Is it a coincidence that John Smith chose the primary colours red, yellow, and blue as well as black and white for this sequence—the only colours (other than grey) Piet Mondrian used in his mature work? Mondrian described the three primary colours as the “most inward”<sup>2</sup> to which all hues one might see in the outside world were ultimately reducible. In his abstract painting, he was in pursuit of the universal, of what underlay all individual appearances. Theo van Doesburg established one distinction between abstract and concrete painting: whereas the former is related to the outside world, in the latter, colours and shapes stand for themselves.<sup>3</sup> In that sense, Barnett Newman’s series of paintings *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–70) is a response to Mondrian. Newman wants to relieve the colours of ideas and foreground their expressive quality.<sup>4</sup> The short sequence in *The Black Tower* I have just described wavers between these two poles of representation and expressiveness, with varying amplitudes. At first, each colour is isolated in a close-up shot of the object so that it floods the screen. At the same moment, the soundtrack already hints at the genesis of the colour field, although it initially seems that



no direct connection exists between image and sound beyond their simultaneity. Red, yellow, and blue have a strong, almost shock-like impact, all the more as they do not appear in the same intensity anywhere else in the film. In the second iteration, Smith plays with the associations that combinations of language and image may evoke. As though in an experiment in perception, we are confronted again with the same sequence of colours. Do we now recall and hear, as it were, the sounds that accompanied them earlier? Do we correlate the colours with the words? In the third step, the colour fields are set in motion and shown to be images of everyday objects and actions, which we may now unequivocally match to the elements of the story we have just been told.

I imagine that all of Mondrian's grids are (as Max Bill thought<sup>5</sup>) mere details within a vast and indeed infinite grid. Each of his pictures shows only one part, one constellation among many. We zoom in for a moment on this enormous grid, whose totality defies our comprehension, to see the lines and colours of which it is composed. If we zoom out from the surface of the black tower and look for textual evidence of the real building, we learn that, in the 1980s, John Smith moved within East London, to Colville Road, Leytonstone. The view from his window included his little garden, the railway tracks behind it, a cemetery, and, on the horizon, a matt black silhouette that seemed to absorb light like a black hole. A neighbour told Smith that the building was the psychiatric ward of a geriatric hospital (in reality, it was a water tower), which may have inspired his associations of darkness, fear, and doom.<sup>6</sup> The gigantic building was visible from many different perspectives, which Smith "collected" over time. So the story of a man persecuted by a black tower was built around various locations where the tower could be seen: a hospital, a cemetery, a prison (or rather, a high wall that the narrator tells us encloses a prison), a building that we are told is a factory (behind another wall), a church, trees. Smith says:

"I collected a series of images and then wrote a story around them.  
[...] I wanted the film to play with



the edge between immersion in a psychological narrative and seeing the film for what it is—a material construction, an assemblage of assorted parts. So there are gradual movements between totally abstract manipulations of images and very straightforward narrative.”<sup>7</sup>

In Alfred Hitchcock’s *Spellbound* (1945), the screen turns completely white, being taken up in its entirety by the milk shown in the preceding shot. White agitates the protagonist so strongly that, as the earlier scene fades out, the viewer finds himself alone with his own associations of violence behind the monochrome rectangle. Gilles Deleuze mentions this sequence as an example in his reflections on framing and the extremes of scarcity (little visual information, down to the monochrome surface) and saturation that may take place in it. He notes: “If we see very few things in an image, this is because we do not know how to read it properly; we evaluate its rarefaction as badly as its saturation.”<sup>8</sup> “The visual image,” he argues, “has a legible function beyond its visible function.”<sup>9</sup> With the extreme use of rarefaction, *The Black Tower* insistently puts the legibility of the image to the test. Instead of congruence between image, sound, and narrative, Smith creates manifold “out-of-fields”: we do not see what we hear and do not hear what we see. We hear perfectly ordinary sounds and see time passing while cars drive into a tree on one side and disappear, or come out on the other side as different cars. We see a hand writing down the story that we are being told and see the letters disappearing and reappearing. The narrator’s voice, meanwhile, continues unaffected, in an even tone.

In a conversation, John Smith mentioned Flann O’Brien’s novel *The Third Policeman*. He had remembered that O’Brien’s story, like *The Black Tower*, has a circular structure, ending with the same words as with which it had begun. He had read the book long before the film was made, but perhaps the vision of ineluctability and inescapability had stuck somewhere in his recollection.

I subsequently read the novel; another parallel that struck me was that the book likewise brings up the most extraordinary incidents in an otherwise fairly simple and gently flowing narrative, whence the rising sense of discomfort that accompanies the reading. Both works have their comedic moments, but our sense of impending doom builds steadily. In both, the storytelling uses words to suggest a situation that cannot be represented. Something always remains outside the visible picture, in the “out-of-field.” Deleuze parses the potentially uncanny effect of this complex as follows: “In one case, the out-of-field designates that which exists elsewhere, to one side or around; in the other case, the out-of-field testifies to a more disturbing presence, one which cannot even be said to exist, but rather to ‘insist’ or ‘subsist,’ a more radical Elsewhere, outside homogeneous space and time.”<sup>10</sup> In *The Black Tower*, this out-of-field effect is generated by the limited visual information supplied to the viewer or the exploration of extremes of oversupply and rarefaction.<sup>11</sup> In an interview, Smith recalls the viewers’ powerful responses when he first showed the film, mentioning that they sometimes let themselves be carried away by the story much more than he had expected.<sup>12</sup> That, it seems to me, would be due not so much to the gripping story but more to the combination of narrative with the absences that the film frequently engenders. The bulk of the movie plays out in a wide range of auditory, visual, and associative out-of-field places that, in connection with the story, gain a sinister quality—even though, at bottom, we see only what we always see in a film: a montage of details that are, in this instance, even repeatedly presented to us as such.

Before the film closes with a woman’s voice beginning to speak about her first encounter with the tower, we accompany the narrator on one of his forays, supposedly through the countryside in Shropshire, where he encounters the tower for the last time and approaches it. The camera then shows views of the tower: its brick walls, rusty pipe ends, the white cornice beneath the black mass, a worm’s-eye view looking up at the roof floating at a great height. Formerly an abstraction, a detail, a mental image, a projection, the tower becomes a tangible building bearing



visible traces of aging. Yet, after a mere half-minute of such quasi-documentary attention to detail, image and sound break apart again. The view of a wall is combined with sounds of passing cars. Whenever this picture returns, the chirping of the birds is interrupted and we hear the droning noise of cars on a heavily trafficked road, which at last also becomes visible: we see the view of the tower between two apartment blocks that had first appeared near the beginning of the film. Finally, the camera (which now frames the tower in a vista shot, though it never quite fits into the picture) tilts down the gigantic building, coming to rest on the door.

“I opened the door and stepped into the darkness.”

The picture turns black and we are plunged back into the interstice between representation, illusion, and film stock, now accompanied by a woman’s voice.

With only two exceptions, all shots shown until this moment had been recorded using a static camera. That is about to change: the closing shot begins by showing a clothesline in a garden before the camera tilts upward a bit and we see railway tracks and a passing train; then a cemetery comes into view and, finally, the familiar black silhouette. Meanwhile, we hear the following words:

“I first noticed it a few weeks after his death. I remember the day well as it was the first time I went to visit his grave. It was a bright morning, so I did a bit of washing and messed about in the garden for a couple of hours before catching the train to the cemetery. When I got there it took me ages to find the place where he was buried—the cemetery was enormous and the new grave was still marked with only a small wooden cross. I sat down beside it and wondered what epitaph would be carved in the stone. I closed my eyes and felt the warm



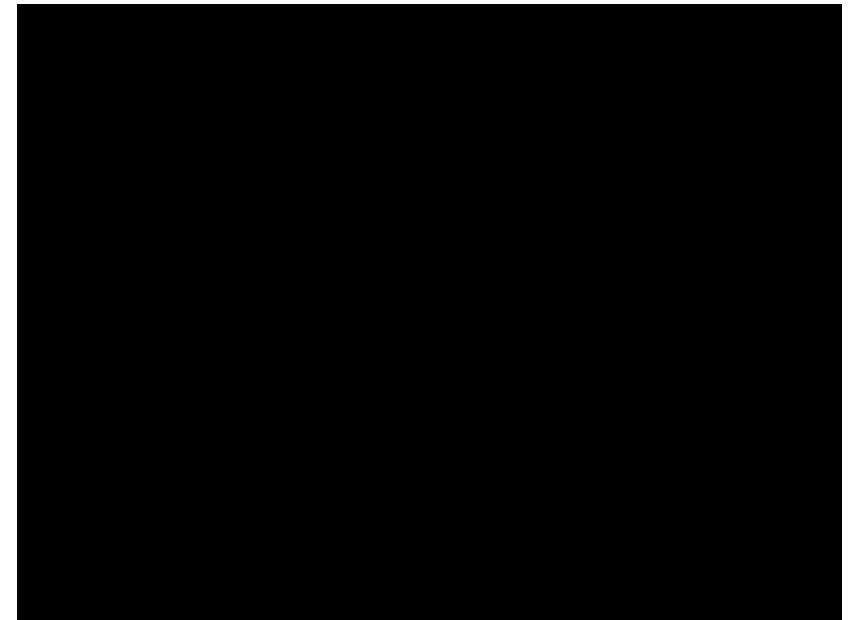


sun on my face. When I opened them again, I found myself staring at the tower. Surprised I hadn't noticed it before, I wondered what it was and then forgot about it for a few weeks."

This scene is the climax of Smith's play with the suggestive power of text-image combinations: the camera movement assembles different elements of the story, which are separated also by spatial and temporal distances, in a single image, revealing the construction of a "narrative abyss."<sup>13</sup> The film *The Black Tower* presents throughout as a process of negotiation in whose course the viewer attempts to reconcile what he sees, hears, and associates. On many occasions, the openness of pictures becomes thematic; for example, Smith stages colours as abstract surfaces or details, rendering the construction of film from specific choices of frame, sounds, and the passage of time in the operation of the motion-picture apparatus the true subject of the film. The material qualities of film stock insistently come to the fore as well, as black expands across the footage like a drawn-out interstice between pictures. Throughout the film, image, narrative, and sound are put together and taken apart again so that we are constantly busy interpreting what we perceive. As we attempt (and perennially fail) to assemble everything into a coherent whole, we experience a resounding demonstration of the illusionary power of film. But that is not all. We sit before the projection screen as though paralyzed; it is utterly dark around us, and as the drama invisibly escalates, we are torn between being affected by the story we are being told and an analytical experience of the physical reality of the medium, which opens the doors of the screening room onto absence, to what is out-of-field, what cannot be said or shown: film. Exposed and unexposed.

× Kathrin Meyer is a curator based in Hanover, Germany.

- 1 See 48. *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, festival cat. (Oberhausen, 2002), 187.
- 2 Yve-Alain Bois, "The Iconoclast," in *Piet Mondrian 1872–1944*, eds. Joop Josten and Angelica Zander, exh. cat., Haags Gemeentemuseum, Den Haag; National Gallery of Art, Washington, D.C.; Museum of Modern Art, New York (Milan: Leonardo Arte, 1994), 319.
- 3 See Max Imdahl, "Is It a Flag, or Is It a Painting?" Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst," in *Gesammelte Schriften*, vol. 1: *Zur Kunst der Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 131–32.
- 4 See Barnett Newman, quoted in Armin Zweite, ed., *Barnett Newman: Bilder—Skulpturen—Graphik*, exh. cat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Ostfildern: Hatje Cantz, 1997), 149.
- 5 See Bois, "The Iconoclast," 360.
- 6 See Cornelia Parker, "John Smith's Body," in *John Smith: Film and Video Works 1972–2002*, eds. Josephine Lanyon and Mark Cosgrove (London: Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, 2002), 9; and Nicky Hamlyn, "John Smith's Local Locations," in *ibid.*, 50–51.
- 7 "John Smith Talking Film with Cate Elwes: Trespassing Beyond the Frame," in *ibid.*, 67.
- 8 Gilles Deleuze, *Cinema*, vol. 1: *The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (London: Continuum, 2005), 14.
- 9 *Ibid.*, 17.
- 10 *Ibid.*, 18.
- 11 Smith says about the use of close-ups and static camera shots in his films: "A close-up denies you the full picture [...] So you are forced to imagine. The monster in the horror film is always less frightening when you see it." in "John Smith Talking Film with Cate Elwes," 67.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*



All images, *The Black Tower*, 1985–87, 16mm, colour, sound, 24 min.

# John Smith and His Gargantuan Newt

Ethan de Seife

## Eye of Newt

According to a spokesperson at Harkness Screens of Fredericksburg, Virginia, one of the largest manufacturers and installers of movie theatre screens in the United States, the average American movie screen is approximately 40 feet across and 20 feet tall, for a total area of about 800 square feet.<sup>1</sup> The average diameter of the adult human eye is about 25 millimetres, or just less than one inch.<sup>2</sup> When the eye of an average sized human being (say, 66 inches tall) is photographed in an extreme close-up, so that its extremities just touch the frame edges, and is projected onto an average American movie screen, that eye will be approximately 488 times its actual size. If the possessor of that eye were magnified proportionately, he or she would be approximately 2,680 feet tall—about 40 feet shorter than the Burj Khalifa skyscraper in Dubai, currently the tallest building in the world.

The average newt (say, the endangered Black spotted newt, *Notophthalmus meridionalis*) is about 9 centimetres in length;<sup>3</sup> the average size of its spherical eye is approximately 4.3 millimetres in diameter.<sup>4</sup> An extreme close-up of the eye of *Notophthalmus meridionalis*, projected to touch the edges of an average screen, would render that eye approximately 2,835 times its actual size. A newt with an eye of that size would be approximately 837 feet long—about five times the size of Godzilla, though surely milder in temperament.<sup>5</sup>

If newts had exceeded their evolutionary constraints and managed to invent cinema, not only would there be a preponderance of films concerning the regeneration of body parts and the secretion of tetrodotoxin, but some of the most fundamental concepts and devices of film representation would be rendered radically unfamiliar to us. Perhaps the most important of these differences is

that of scale. Just as the nomenclature for shot scale in human-made films is imprecisely determined by the size of the human figure (itself quite variable), shot scale in newt-made films would be determined by the size of the newts themselves. Were a newt cinematographer to shoot an extreme long shot of the sweeping vista of the shore of a pond, that image would probably look to human eyes very much like a close-up of reeds and lily pads.



● Fig 1: Was this image taken by a crouching human photographer, or by an amphibian photographer atop a crane?<sup>6</sup>

An extreme long shot taken by a human cinematographer—for instance, the extreme long shot from Nicholas Roeg’s *Walkabout* (1971) of two people walking in the Australian outback [Fig 2]—would probably blow the little amphibian minds of any newts in the audience. Never would they have even paused to contemplate a vista so enormous. In film, not only is scale not absolute, it is arbitrary.

The comparison made herein between human scale and newt scale, however, is not as arbitrary as it may seem. That very topic is one of the chief questions of John Smith’s exceedingly clever one-minute, one-shot film *Gargantuan* (1992), made under the auspices of BBC2’s *The Late Show* and the Arts Council of Britain. The film is simple: after its orange-on-black title card (wittily lowercased), *Gargantuan*

commences with a close-up of the head and torso of a newt [Fig 3], as we hear a clock ticking and Smith speaking from offscreen; he recites a list of adjectives: “Gargantuan amphibian ... enormous amphibian ... huge amphibian.”



● Fig 2: An extreme long shot with the potential to boggle the mind of a newt. Just prior to this shot, Roeg zooms out so wide that the two human figures, who walk atop the crest of the ridge closest to the foreground, are now unspottable.

At the word “huge,” the camera begins to zoom out, and so, in a sense, do the adjectives: a formerly gargantuan amphibian is soon described, in Smith’s singsong voice, as strapping, average, modest, scanty, and even weeny [Fig 4 and 5].<sup>7</sup> Each adjective corresponds to the relative percentage of the screen occupied by the newt as the camera continues to zoom out: at “gargantuan,” the newt occupies perhaps 40 percent of the screen; at “weeny,” about 4 percent. About 40 seconds into the film (when the newt is “typical”), the camera has zoomed out sufficiently far for us to realise that the subject of the film is resting on a bed, on which Smith also rests: his head and shoulders come into view, and we grasp that he is speaking the words, not as a voice-over, but diegetically. Smith continues, “Minuscule amphibian ... minute.” At that instant, the alarm clock rings and Smith reaches over to silence it. As he does so, the filmed image is replaced by a one-word, orange-on-black title card that reads “minute.” “I love my newt,” he says as the film ends, thus accomplishing a rare triple pun: “my newt” is a homophone of “minute,” meaning “small”; as



- Fig 3: A gargantuan newt.
- Fig 4: An average newt.



well, “minute” is a homonym for the word that describes the exact duration of the film, of which the ticking of the clock constantly reminds us. It is a formidable pun—I would even nominate it as one of the very best in the English language. And it hinges entirely on the notion of *scale*.



- Fig 5: A weeny newt, with human filmmaker friend.

We human viewers take for granted important qualities of the filmed image such as scale. We understand that a simple zoom lens renders Smith’s beloved newt first gargantuan and ultimately merely minute; we know that the newt is not *really* getting smaller, but Smith’s use of less and less monumental adjectives troubles this notion: the size of the *image* of the newt is most definitely getting smaller, and therein lie the complications.

Without an understanding of the differences between life scale and film scale, *Gargantuan*’s terrific triple pun would be nothing more than an acknowledgment that “minute” can be pronounced two different ways. As it is, the students in my Introduction to Film Studies course, to whom I show this charming film as a treat after a week of viewing and discussing more sober non-narrative films, not only grasp *Gargantuan* in all its clever subtlety, but unfailingly adore it. (One student even declared it her “favorite film ever.”) The cleverness of the pun is nothing without the

build-up that precedes it: *Gargantuan's* verbal, scalar, and comic structures are all neatly wrapped up only in its last few seconds. Before that point, it's primarily a meditation on the ability of the zoom lens to alter our perception.

### Who's Zoomin' Who?

In cinema's first decade, magnification in and of itself was the *raison d'être* of many films. A fine and fairly well-known example is *Grandma's Reading Glass* (dir. George Albert Smith, 1900), in which a boy and his ostensible grandmother use a large magnifying glass to investigate such household objects as the family cat, the workings of a pocketwatch, and the leering right eye of Grandma herself [Fig 6].<sup>8</sup> Since the film antedates the advent of the zoom lens, the closer inspections of the objects are accomplished with simple cuts to shots taken from closer camera positions. *Grandma's Reading Glass* exists solely to display these close-up "views": in the absence of story, action, or well-defined characters, the close-ups themselves are the main attractions of the film.



● Fig 6: The magnified cat in *Grandma's Reading Glass*.

That such "views" were novel was a function of the penchant in early cinema for "life-sizing": the practise of composing, shooting, and projecting filmed images so that the subjects' screen sizes were as close as possible

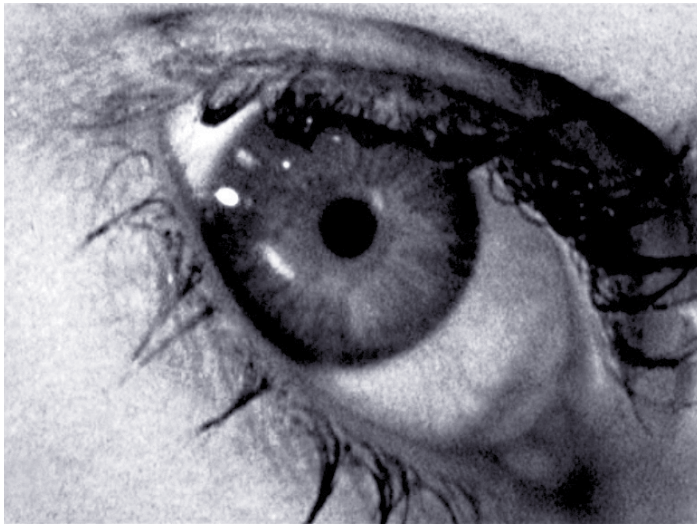
to their actual sizes. The cat in figure 6, when projected in a cinema in 1900, would have been as big as a lion; that very manipulation of scale was the chief value of the film. Charles Musser cites a favourable 1895 review in the *New York World* of an eidoloscope programme:<sup>9</sup> "Life size presentations they are and will be, and you won't have to squint into a little hole to see them. You'll sit comfortably and see [the filmed actions] just as if you were on the spot during the actual events. And you won't see marionettes. You'll see people and things as they are."<sup>10</sup>

It is difficult to determine precisely *why* life-sizing was deemed so praiseworthy in film—it is not as if all preexisting graphic arts unfailingly abided by such a precept. Perhaps the preference for life-sizing (which was not to last long: Eileen Bowser notes that *clarity*, of both action and narrative, began to assume greater importance than life-sizing as early as 1907<sup>11</sup>) is related to the fact that, in 1900, most motion pictures were "actualities," and that life-sizing enhanced the images' documentary value. Indeed, *Grandma's Reading Glass* is partly a scientific investigation of everyday objects. Perhaps life-sizing was merely a kind of phase that audiences and critics had to pass through in order to realise the greater artistic potential of film. In any case, *Grandma's Reading Glass*, and the many other early films that rely on magnification, were some of the cinema's first explorations into the use of scale to amuse and fascinate audiences, and they provide a template, of sorts, for *Gargantuan*.

In addition to being a sub-two-minute film directed by a British man named Smith, *Gargantuan* has something else in common with *Grandma's Reading Glass*: its magnification—or, in this case, its demagnification—is its backbone. Remove the shifting scale and the film becomes meaningless. But John Smith's optical play is ironic. Even as his film refers back to a time at which even cinema's most basic visual conventions had not yet been codified, it subverts and questions the process of viewing, and of the cinematic depiction of scale. If *Grandma's Reading Glass* merely asks us to marvel at the fact that a camera can show us common objects at previously unseen sizes, *Gargantuan* asks more complex questions: Why do we read as "bigger"

an object that is merely optically magnified, when we know that it has an absolute size? What are the ways in which size and scale affect the meanings we assign to the filmed images that we see? What are the psychological, narrative, expressive, and emotional effects of being extremely “close” to an object in unfamiliar ways?

The hypothetical enormous human eye mentioned above—or, to put a finer point on it, the famous extreme close-up of Janet Leigh’s eye in *Psycho* (dir. Alfred Hitchcock, 1960)<sup>Fig 7</sup>—is a potentially shocking image: partly for being emblematic of a vicious murder, and partly for its unfamiliar scale, even though we are well aware that it has been accomplished by the “trickery” of a simple zoom lens. We know it’s just an eye, but it *feels* different partly because its scale has been so radically altered. In its straightforward, delightful, punning way, *Gargantuan* poses the above questions to the viewer, though it coyly provides no particular answers to them. That newt is not truly enormous; it’s just “enormous.”



● Fig 7: The cinema’s most famous extreme close-up of an eye: *Psycho*.

### Newtonian Opticks

The key to understanding *Gargantuan* is knowing the difference between the two scalar systems it depicts:

actual size and apparent size (though even these ideas are destabilised, as discussed below). Smith guides us to appreciate this distinction by including himself in the frame (rather than simply reading the text as a voice-over); this choice encourages us to consider Smith’s own optical perspective on the newt, which varies in neither scale nor position. From Smith’s position on the bed, the newt is fixed in size; ironically, the man who comments on the newt’s apparent diminution cannot witness that diminution. Smith’s list of adjectives refers to our viewing of the newt, not his own, and thereby calls attention to the ways that scale is a function of the visual disparities that necessarily separate any two (or more) viewers. Both *Grandma’s Reading Glass* and *Gargantuan* foreground the act of viewing, but *Gargantuan* goes a crucial step further by encouraging us to appreciate the ironies and inconsistencies of viewing an object from different literal and figurative perspectives.

By extension, Smith makes the rarely made point that there is no absolute scale in cinema—an incontrovertible fact. Screen and monitor sizes vary; spectators may sit in the first row, last row, or balcony; projectionists or video masters may make errors of registration or magnification. If I see the latest Hollywood blockbuster in IMAX and you see it “flat,” do we truly see the same movie? Smith’s implicit argument is that, no, we do not, but that is the nature of the cinematic beast—even if we saw the same film on two identically sized screens, we would still not see the same movie. Individual responses to a film can and will vary in ways that are determined in part by scale: even if the close-up of an eye occupies the same *percentage* of an IMAX screen as it does of a standard screen, the effect of that shot will vary from viewer to viewer for reasons having to do in part with the raw *size* of the object. By the same token, though, one filmmaker may frame *Godzilla* in an extreme long shot while another frames a newt in extreme close-up, with the result that the two creatures occupy the same relative percentage of screen real estate. Are they of equal sizes? Yes and no. Part of the mission of *Gargantuan* is to encourage us to think more carefully about the process of viewing, especially inasmuch as it is affected by the notion of scale.

To download *Gargantuan* and watch it on a good-sized computer monitor actually intensifies the ironies that Smith identifies.<sup>12</sup> Enlarge the media player's window until it is as big as possible, and play the movie. The first image of the newt, though larger in absolute terms than all earthly newts, will not be *truly* gargantuan, at least not in the Rabelaisian sense of that word. Considered in comparison with the scale in which it is presented in subsequent framings of the film, the newt is only *relatively* gargantuan. Indeed, this is part of the joke: not only is the scale of the newt determined by the rotation of the barrel of the zoom lens, but by the relative size of the screen or monitor on which it is shown. When I hook up my computer to a video projector, so that I may project *Gargantuan* on my classroom's screen, the newt does approach Rabelaisian gargantuanness ... but, then, not really: all that has occurred is a secondary level of magnification, in which the pixels that comprise the image are enlarged by the optics of the projector. The only absolute is the size of the newt relative to the size of the frame, a figure that may be expressed as a percentage, and that is subject to great variability.

The shifting of the scales of the newt, in fact, occurs largely in our minds. Ultimately, the argument that Smith makes in *Gargantuan* is that all viewers are burdened with a great many vital and fundamental—albeit unacknowledged—assumptions about the ways in which scale affects our perception of, understanding of, and responses to any and every filmed image. Remarkably, he makes this sophisticated point in a modest, clever, one-shot, (one-)minute film that consists of no more than a zoom-out of an amphibian. Thus does the message of Smith's film echo its form: the minutest of things so often inspire the most gargantuan ideas.

× [Ethan de Seife](#) is Assistant Professor of Film Studies at Hofstra University, Long Island, New York.

- 1 Personal telephone correspondence with the author, 13 July 2011. (The spokesperson preferred to remain anonymous.)
- 2 The *Physics Factbook* page "Diameter of a Human Eye" surveys five medical guides to find that they concur that 24–25 mm is the average size of the human eye. Glenn Elert, ed., "Diameter of a Human Eye," *The Physics Factbook*, <http://hypertextbook.com/facts/2002/AniciaNdabahalaye1.shtml>.
- 3 See the entry on *Notophthalmus meridionalis* at the Encyclopaedia of Life at <http://www.eol.org/pages/330870>.
- 4 It is not a straightforward matter for a non-herpetologist to arrive at even a rough estimate of the size of a newt's eye. One useful source is Kerim Çiçek, Dinçer Ayaz, and Yusuf Bayrakci, "Morphology of the Northern Banded Newt, *Ommatotriton ophryticus* (Berthold, 1846) (Caudata: Salamandridae) in Uludağ (Bursa, Turkey)," *Herpetology Notes* 4 (2011): 161–65; published online at [http://www.herpetologynotes.seh-herpetology.org/Volume4\\_PDFs/Cicek\\_Herpetology\\_Notes\\_Volume4\\_pages161-65.pdf](http://www.herpetologynotes.seh-herpetology.org/Volume4_PDFs/Cicek_Herpetology_Notes_Volume4_pages161-65.pdf). The beautiful, ridgebacked Turkish newt described in that article is roughly the same size as *Notophthalmus meridionalis*, and its eye is recorded by the authors as ranging between 2.9 and 5.7 mm in diameter; the average of those two figures is 4.3 mm.
- 5 In the original *Gojira* (dir. Ishiro Honda, 1954), the height of the titular leviathan is estimated by one character to be 50 metres, or about 165 feet. Sequels and revisions have played fast and loose with Godzilla's size, some making him out to be nearly twice his original height. A delightful—and entirely on-theme—article about the changing scale of Godzilla from the perspective of a model-maker is Robert Biondi's "So Just How Big Is Godzilla?: A Model Builder's Guide to Godzilla's Size Changes," *The Kaiju Review* 4 (Winter 1993); available online, in a revised version, at <http://www.historyvortex.org/HowBigGodzilla.html>.
- 6 This public-domain image was photographed by Peter Griffin, and is available online at <http://www.publicdomainpictures.net/view-image.php?image=7533&picture=water-drops-on-lily-pad&large=1>.
- 7 The full, ordered list of Smith's amphibian adjectives is *Gargantuan*, *enormous*, *huge*, *big*, *strapping*, *ample*, *medium*, *average*, *regular*, *typical*, *little*, *modest*, *scanty*, *petite*, *tiny*, *diminutive*, *weeny*, *minuscule*, and *minute*.
- 8 *Grandma's Reading Glass* is available on YouTube at <http://www.youtube.com/watch?v=6ho05y9IMr4>. Charles Musser notes that the unattributed 1902 Biograph picture *Grandpa's Reading Glass*, a "fourteen-shot film [that] intercuts scenes of a little girl looking through a magnifying glass with views of the objects at which she is looking," is a "reworking" of *Grandma's Reading Glass*. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley: University of California Press, 1990), 312.
- 9 The eidoloscope was one of the many individually patented motion-picture devices/systems to vie for industrial dominance in cinema's first decade.
- 10 *New York World*, 28 May 1895, 30; cited in Musser, *The Emergence of Cinema*, 96.
- 11 Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907–1915* (Berkeley: University of California Press, 1990), 94.
- 12 *Gargantuan* resides legally online in two places: [http://www.luxonline.org.uk/artists/john\\_smith/gargantuan.html](http://www.luxonline.org.uk/artists/john_smith/gargantuan.html) and <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf7.html>.

I would like to thank Daniel Forrest, Patrick Corcoran at the National Association of Theater Owners, my anonymous source at Harkness Screens, Dr. Christopher Page, Bill Needham, and Emily Shebish at Purdue University's Department of Entomology.

This essay was first published online in *Media Fields Journal, Critical Explorations in Media and Space* 4 (2012).

# English Eccentric

Ian Christie

“If, on leaving this Pavilion, the visitor from overseas concludes that he is still not much wiser about the British national character, it might console him to know that the British people are themselves still very much in the dark.”

Festival of Britain, South Bank  
Exhibition catalogue (1951)<sup>1</sup>

It would be easy to say that John Smith’s body of moving image work speaks for itself. Indeed it does, often in the filmmaker’s own voice, in laconic, droll, and occasionally mysterious ways. Few of those who see his work fail to be amused or intrigued, which contrasts with reactions of bafflement or boredom to many artists’ films and installations. So Smith is simply more entertaining in his idiosyncratic narratives and treatises? Well, yes—but not just simply. As he has said, “a lot of my work is very much intended to create a sense of unease.”<sup>2</sup> This unease, I want to argue, places him in the important English tradition of “eccentricity,” which of course needs some explanation.

Calling someone “eccentric” in Britain today is unlikely to be taken as a compliment. Dubious characters suspected of bizarre or even criminal behaviour are likely to be labelled eccentric by the tabloid press, as are those with more money than sense. Perhaps the only “innocents” in this category are the scientists and artists traditionally allowed to be eccentric, as a mark of their otherworldliness. Yet a broader and richer eccentricity has long been considered a defining feature of Englishness. As Hywel Williams wrote, reviewing a recent anthology of “rogues, villains and eccentrics”:

“The English are meant to be eccentric. To be removed from the



centre, quirkily brave in opinion, individualistically creative in behaviour, is a proud English boast in both the republic of letters and in the parliamentary monarchy of daily governed reality. Nobody does eccentricity better.”<sup>3</sup>

Reaching further back, the historian Paul Langford, in his survey of “English manners and character” as observed by visitors between the seventeenth and the nineteenth centuries, entitled the final section of *Englishness Identified*—after “Energy,” “Candour,” “Decency,” “Taciturnity,” “Reserve”—yes, “Eccentricity.”<sup>4</sup> Here, it seemed to many observers of the English that Langford quotes, was the kernel of English society and its values. Not a flamboyant eccentricity, but one rooted in “a fundamental misapprehension of the real world,” or, preferably, a minor eccentricity, which went against “the stringent general spirit of formal conformity” that characterised England for the actress Fanny Kemble.<sup>5</sup>

Eccentricity, however we eventually come to define it, also has a bearing on the celebrated national anxiety about the quality and status of native art (other than, of course, Shakespeare). Among revisionist accounts of the “Englishness of English art,” there has been a growing bias towards the eccentric.<sup>6</sup> Not only the classic eccentrics William Blake and Lawrence Sterne, but the “nonsense” maestros Edward Lear and Lewis Carroll, and such disparate twentieth-century figures as Edith Sitwell, Stanley Spenser, Jeff Keen, Bruce Lacey, J. G. Ballard, David Hockney, Derek Jarman, or the widely-venerated members of the Goons and Monty Python troupes (and also such distinguished refugee figures as the artists Kurt Schwitters and Stefan Themerson). There is a perceived link between eccentric personal behaviour (practised or performed) and artistic work that stands outside the prevailing conventions of the day. Many of these have been considered “minor” or parochial or appealing only to juveniles or adolescents; and yet collectively, or selectively, they constitute what is perhaps the most distinctively English strand in the national culture.

It is not difficult to place John Smith’s films in this tradition, with their appeal to the unfashionably local (1970s’ Dalston in *The Girl Chewing Gum*, the eponymous *Hackney Marshes*) and to the mundane (*Home Suite, Hotel Diaries*). But it would be a mistake to set our sights too low, equating this English eccentricism with limited ambition. Let’s try instead a different take on the eccentric. The young Russian artists who published an “Eccentric Manifesto” in 1922 took their title from a Russian tradition centred on the variety theatre and circus, cross-fertilised with the iconoclastic energy of Futurism.<sup>7</sup> They defined their aim as:

“ART WITHOUT A CAPITAL LETTER, A PEDESTAL OR A FIG-LEAF

Life requires art that is

*Hyperbolically crude, dumbfounding, nerve-wracking, openly utilitarian, mechanically exact, momentary, rapid.*”<sup>8</sup>

But if this eccentricism sounds knockabout and essentially performative, a later essay on the FEKS group’s work cautioned against confusing it with the “eccentricism of the music hall.” Instead, Vladimir Nedobrovo argued, FEKS “work on the alienation of the object ... [extracting] the things which constantly surround us from their normal context.”<sup>9</sup> This practise of “alienation” or “defamiliarisation” is more widely associated with Bertolt Brecht, but it had its origins in Russian modernism, especially in the poetics of the critic and writer Viktor Shklovsky, who was an early supporter of the FEKS group.<sup>10</sup> And it was Shklovsky who traced the idea of eccentricism as a method of analysis back to Lenin, no less, in his book on the poet Vladimir Mayakovsky.<sup>11</sup> Shklovsky quotes an anecdote from Maxim Gorky which recalled how he and Lenin had visited a London music hall—yes, this does have a London connection!—and had seen an on-stage demonstration of tree-felling by Canadian lumberjacks. This prompted Lenin to “start talking about the anarchy of production under capitalism,” which led to “an interesting discussion on ‘eccentricism’ as a special form of theatre.” According to

Gorky, Lenin defined it as “a certain satirical and sceptical attitude to the conventional, an urge to turn it inside out ... in order to show the illogic of the usual.”

Not Showing at the Odeon ...

*To show the illogic of the usual ... Consider what is probably still John Smith's best-known film, *The Girl Chewing Gum*: a street scene in Dalston, distinguished only by its utter*



*The Girl Chewing Gum*, 1976  
16mm, b/w, sound, 12 min.

ordinariness, even if that ordinariness has acquired a certain period charm in the course of thirty-five years (and the Odeon cinema that appears in shot has long since been demolished). Accompanying the film's first long-held shot we hear a stentorian voice “directing” what will appear. Sooner or later, we realise that the voice is merely describing retrospectively what has randomly appeared. Several generations of viewers have been amused by this simple device, and many have certainly been prompted to reflect on the strangely authoritative quality of “voice-over.”

We don't normally watch undistinguished London streets with this degree of attention for ten minutes. The primary effect could certainly be described as defamiliarising or “making strange” the familiar, with our attention held by the humour of the voice-over claiming

to “direct” the random events taking place in the street.<sup>12</sup> According to Smith, the genesis of the film was his seeing François Truffaut's highly self-referential *Day for Night* (*La nuit américaine*, 1973), which centres on a director, played by Truffaut, making a film at the Victorine Studios in Nice.<sup>13</sup> During one of the “shooting” scenes, extras are shown being directed to fill the street with apparently spontaneous actions, and Smith claims that “until then, I had assumed that extras in street scenes were real passers-by going about their business.” Whether or not we take this at face value, what Smith created in *The Girl Chewing Gum* amounts to an ingenious inversion of Truffaut's scene: instead of the artificial choreography of a “street scene,” we have here the “ascription of artifice” to an apparently unrehearsed street scene. We are invited to imagine that all this has been organised to convince us of its naturalness. To what purpose? Is it the filmic equivalent of Peter Handke's play *The Hour We Knew Nothing of Each Other* (*Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, 1992), allegedly based on the author observing an afternoon's events in a square in Trieste—an invitation to consider what we might call “the theatre of the everyday,” in which Handke suggests “every little thing became significant (without being symbolic)”?<sup>14</sup>

However tempting, this doesn't seem to address what the film actually does (although a later film, *Worst Case Scenario*, 2001–03, could be considered a parody of the concept). For it is the stentorian “director” creating a fantasy of control who attracts our attention. What will his increasingly elaborate instructions and assumptions lead to—when he speculates, for instance, that one passer-by is an armed robber, trying to hide the gun in his pocket? But the narrator has already “explained” his position in relation to the action: he's “shouting into a microphone on the edge of a field near Letchmore Heath about fifteen miles from the building you're looking at.” If this is “true,” he can't be viewing, let alone “directing” the preceding action; and so we're thrown into the same kind of cognitive confusion raised by Hollis Frampton's (*nostalgia*) (1971), in which descriptive commentary is systematically mismatched with image.<sup>15</sup>

Indeed the film is both more elaborate and more puzzling than descriptions of it often imply. After the narrator/director's revelation, and description of a scene we can't see, the Dalston street scene holds on a queue waiting outside the cinema, before pulling back to a wide shot of this junction. We are watching the future spectators of a film, although certainly not one like this. In 1976, it could have been Scorsese's *Taxi Driver*, showing the sleazy streets of New York, and including a store robbery like the one Smith's narrator imputes to an innocent passer-by. In fact, as attentive viewers can just see from the cinema's display, it was *The Land That Time Forgot*, one of a cycle of 1970s low-budget British fantasy films, in which the survivors of a damaged World War I submarine land on a continent where cavemen and dinosaurs survive—no doubt a welcome escape from the streets of a Britain then gripped simultaneously by historic levels of inflation and drought.<sup>16</sup>

The scene then changes abruptly to the field already described, with pylons and grazing horses, where the camera performs a solemn 360 degree pan, bringing the



*The Girl Chewing Gum*, 1976  
16mm, b/w, sound, 12 min.

film to an end on the same skeletal tree with which the shot began. The randomness of a city street—spectators awaiting their fix of fiction—an unexplained relocation from the city to the country. There is surely something mysterious here; something which the very mundanity of the images invites

us to speculate about. And what are we to make of its title, also studiously mundane? Is this an ironic reference to Jan Vermeer's *The Girl with a Pearl Earring*, or some other classic painting of a "girl with ..."?

Trying to account for what Michael Mazière indentified as the "uncanny aspect" of this and other films by Smith, I'm irresistibly reminded of another English eccentric who could discover mystery, even nightmare and apocalypse, in the streets and suburbs of London: G. K. Chesterton. In his 1908 metaphysical thriller *The Man Who Was Thursday*, Chesterton uses the everyday topography of London as a foil for the cosmic struggle between anarchy and order, which is supposedly taking place beneath and above its streets. "Why do all the clerks and navvies in the railway trains look so sad and tired?," asks one of his characters, a poet named Gregory, who proceeds to explain:

"Because they know that the train is going right ... It is because after they have passed Sloane Square, they know that the next station must be Victoria, and nothing but Victoria. Oh, their wild rapture! Oh their eyes like stars and their souls in Eden, if the next station were unaccountably Baker Street!"<sup>17</sup>

Like those Edwardian commuters imagined by Chesterton, the viewers of 1976 and ever since have enjoyed the Chestertonian fantasy of *The Girl Chewing Gum*, mysteriously transporting us from Hackney to the city's outskirts, before abandoning us to our own devices.

Ten years later, *The Black Tower* (1985–87) invites more direct comparison with Chesterton's playfully paranoid fantasies. It begins prosaically with a blank screen and a man's voice recalling how one Sunday morning he'd set off for the corner shop "to buy some food for a fried breakfast." Discovering it was closed, he walked towards the High Road in search of a supermarket—at which point he first noticed the tower, actually a hospital water tower

with black cladding, which we then see in a brief shot, appearing above a row of London terrace roofs. Minimal sound effects are heard over another blank screen, before the narrator recalls a second sighting, and a third, followed by a nightmare, in which he's imprisoned in the tower and unable to move. Soon the narrator has retreated into a private world of obsession, in which he works only on "the script for this film," surviving on ice creams bought from a passing van, before he arrives in a hospital. A woman's voice then refers to the narrator's death, before reporting the reappearance of the tower and repeating some of the narrator's opening words. Visually, the screen is dark for much of the film, with only brief exterior shots of the tower seen from different angles and distances, just two shots of a clear sky and one of an interior cornice.



*The Black Tower*, 1985–87  
16mm, colour, sound, 24 min.

The use of such blank film to frame or interrupt continuous screen imagery had become commonplace among different schools of avant-garde filmmaking in the 1960s and '70s, ranging from Gregory Markopoulos and Stan Brakhage in the United States, to contemporaries of Smith's at the London Filmmakers Co-op, and even the politically-motivated Berwick Street Collective, in their *Nightcleaners* (1976). But as with *The Girl Chewing Gum*, to focus only on formal aspects is to miss the point of *The Black Tower*. For its darkness is filled with an elliptical narrative of persecution mania, interrupted only by the

enigmatic image of the tower and its associations with the burgeoning Dark Tower tradition.<sup>18</sup>

If this sounds most immediately like a borrowing from Borges (as indeed was *Performance*, another metaphysical fable set in London), it may be worth recalling that Chesterton was a strong influence on the Argentinean writer. Borges described how each of Chesterton's popular Father Brown detective stories "presents a mystery, proposes explanations of a demoniacal or magical sort, and then replaces them at the end with solutions of this world." *The Black Tower* effectively reverses this process, starting in a tone of absentminded irritation before spiralling into madness and death—even if these are undercut by Smith's Pooterish humour, detailing a modest daily life interspersed with flashes of the sinister and grotesque, as when the narrator visits "a friend in Brixton prison" who has been refused parole (for what offence, we might wonder), or his confusion of the ambulance's bell with that of an ice-cream van. As well as the Chestertonian nightmare that lurks within everyday London, there is perhaps something of that other Edwardian eccentric, H. H. Munro, who published his sadistic short stories as "Saki."<sup>19</sup>

"Making strange" what has become unnoticed or invisible through routine can take other forms in Smith's work, and perhaps the most striking recent case is his *Hotel Diaries*, a series of films made between 2001 and 2007, in which the filmmaker muses on his surroundings in a variety of hotels around the world. Using video in long continuous takes, with apparently synchronous commentary, the form suggests something like an anecdotal version of Alain Robbe-Grillet's *nouveau roman* descriptivity. However, in the course of these mainly nocturnal soliloquies, which begin on the night of the bombing of Afghanistan in 2001 and continue through the years of the Bush-Blair "War on Terror," one issue returns with increasing insistence: Palestine. Like the Biblical poor, the Palestinians are always with us, but often crowded out of our consciousness by more immediate concerns and distractions. Smith's minute inspection of his surroundings as he travels around film festivals in six countries is increasingly disturbed by reminders of the



*Hotel Diaries*, 2001–07, installation view, kestnergesellschaft, Hanover  
*Dirty Pictures (Hotel Diaries 7)*, 2007, SD video, colour, sound, 14 min.

Palestinians' plight. And in 2007, he travels to Bethlehem, where he witnesses at first hand the segregation and humiliation that Israel imposes on Palestinians.

But we don't see any of this. True to his oblique method, Smith remains within Bethlehem and East Jerusalem hotel bedrooms, while we hear of his experiences in voice-over—and share his surprise at the ceiling panels that mysteriously move of their own accord in the evocatively named Bethlehem Inn. This segment of the *Diaries* is entitled *Dirty Pictures*, referring to dust and blemishes on the surface of Smith's camera lens, while "the surreal movement of the tiles becomes a poetic reminder of the building's haunted past" when it was occupied by Israeli forces, as Frédéric Moffet deftly put it.<sup>20</sup> Together, these two tropes perform precisely the "making strange" that Shklovsky practised, especially when writing about personal or politically sensitive matters. Others have shown us the conditions faced by Palestinians; and a Palestinian filmmaker such as Elia Suleiman has the right to deal directly with fellow countrymen's experience. Smith is only a visitor, who can tell us what he has seen, and can create memorable images for the sense of unreality that he feels in Bethlehem. Back again in Cork, he contemplates how the world seems to be polarised between homogenous "swanky hotel rooms" and bombsites. Confined with him in this succession of anonymous bedrooms, we have shared his sense of impotence and outrage at what happens outside, in a work that refuses any facile rhetoric or philosophising in recording the continued "atrophy of experience" that Walter Benjamin had already noted in the 1930s.<sup>21</sup>

Smith is unlikely to quote Benjamin, or any other such fashionable author. When T. S. Eliot makes an unexpected appearance in his oeuvre, in *The Waste Land* (1999), it is to take Eliot's most revered poem down to the local pub, "on a shaky journey from bar to bog and back again," as if to test the poet's professed enthusiasm for the music hall.<sup>22</sup> More typically, Smith turns often to what might be considered the "common stock" of language and music: the *Guinness Book of Records* (Gardner, 1977), a *Christmas*

*carol* (7P, 1977–78; also reprised in *Regression*, 1998–99), jokes (*Shepherd's Delight*, 1980–84), fragments of vox-pop interview (*Blight*, 1994–96) and discarded audiotape (*Lost Sound*, 1998–2001). Similarly, his recurrent interest in word/image play, evident in the early films such as *Words* (1973) and *Associations* (1975), could be seen as part of the wider interest in deconstructing visual and verbal syntax that was typical of the “structural” film movement, and of filmmakers such as Hollis Frampton, Michael Snow, and Paul Sharits—all influential at the time Smith was emerging as a filmmaker in the mid-’70s. But what is striking in retrospect is how little he emulated these models, turning instead towards the local (*Summer Diary*, 1976–77; *Hackney Marshes*, 1977; *Slow Glass*, 1988–91) and the intimate (*Home Suite*, 1993–94; *Regression*, 1998–99; *Hotel Diaries*, 2001–07). Granted, the structural and ontological concerns of the structuralists remain central to Smith’s poetics, but a proportion of his work could also be considered parodic of structural film at its most solemn.<sup>23</sup>

His stance is always personal, and often wryly humorous. He appears, or speaks, “less as a character and more as himself,” as two curators of a recent retrospective observe. But we should be wary of confusing this amiable self with the biographical figure “John Smith,” or of underestimating his construction as a narrator. Unlike his contemporary Patrick Keiller (of whom more later), Smith has chosen to blur the distinction, especially in the diary films, where he seems most obviously to be speaking autobiographically. In *Home Suite*, he shows us round his somewhat down-at-heel East London house, shortly before he is due to be evicted ahead of demolition, as part of a new motorway development (which will in 1996 form the subject of *Blight*, seen from the outside). Rooms and objects in them evoke memories and anecdotes, which Smith narrates from behind the camera. We have no reason to think he is inventing things, or hiding the truth, but neither should we assume this is merely autobiography. It may be “to do with making work based around one’s own life,” as Smith admits; but like that virtuoso digressive and eccentric, the Laurence Sterne of *A Sentimental Journey*, it also embodies careful composition of a “self.” After he had created the massive Chinese-box structure of *Tristram Shandy* (1759–65),

which is “about” everything except its ostensible subject, Sterne offered as his “redemption,” the seemingly modest account of his *Sentimental Journey through France and Italy*, which became his swansong in 1768.

The “I” of the *Sentimental Journey* is surely the prototype for all digressing narrators who want to convey their sensibility as much as their experiences—and it would prove an inspiration to Viktor Shklovsky, who named the first volume of his memoirs after it in 1922.<sup>24</sup> Shklovsky found in Sterne a kindred spirit, wanting to fashion stories out of encounters, observations, objects; but also alert to the literary strategies of digression and other forms of “retardation” in his prose. Embarking on his journey across France at Calais, Sterne archly describes his chance encounter with a mysterious lady through their being shown a carriage together. The “remise door” closing on them becomes a device which allows the author to elaborate his views on French and English gallantry: nothing “happens,” except a flurry of artful prose that hints at the narrator’s sentiment. However improbably, Shklovsky will adapt this seemingly casual manner to combine reportage on his war experience, with commentary on his state of mind and on how the book’s prose is being constructed. And in another flash-forward, I want to suggest that the seemingly inconsequential discussions of stair-carpet and of accumulated toothbrushes in *Home Suite* return us to the fundamental artistic technique that Shklovsky discovered in Sterne. Prevarication, focusing on details at the expense of the whole, mixing genres, referring to the work in hand—all these are grist to the writer’s mill; and in Smith’s hands, to the filmmaker’s too. Whether or not he has ever thought of Sterne or Shklovsky, I want to salute him—along with that other deviant “structural” prankster, George Landow (also known as Owen Land)—as their worthy successor in the business of film.<sup>25</sup>

#### Landscape, Narration, and Place

But there are also illuminating comparisons closer to home. Two of Smith’s near-contemporaries have made extensive, and eccentric, use of digressing narrators.

Peter Greenaway's early films, many of them fantastic pastiches of the documentaries he was making for the Central Office of Information during the 1970s, are often accompanied by authoritative yet unreliable narration. The vogue for structural film which so influenced Smith was also a stimulus for Greenaway, ten years older and the product of an earlier phase of London art school culture. Greenaway describes his *Vertical Features Remake* (1978) as "a love-hate, or more appropriately celebration-criticism, of structural method," adding peevishly that this was "unthinkingly and stupidly dominant in film circles at the time."<sup>26</sup> In the film, his narratorial voice-of-choice at this time, Colin Cantile, solemnly explains three attempts to remake a "missing film," navigating through "copious apocryphal diagrams, visual aids, archival exposition and subjectively-viewed manuscript text." And in another spoof documentary of the same year, *A Walk Through H* (1978), Cantile narrates the quest for Greenaway's romantic lost hero, Tulse Luper, traced across a series of Greenaway's paintings which are interpreted as maps of an imaginary land.

Patrick Keiller, closer to Smith in age, and trained as an architect before he too studied at the Royal College of Art, was also influenced by the structural paradigm in his earliest films, inflecting it towards enigmatic narratives with a Chestertonian bent through voice-over narration in *The End* (1986) and *Valtos* (1987). Subsequently, Keiller would reach a wider public with the feature-length *London* (1994), in which Paul Scofield invoked the eclectic flâneur Robinson as a guide to the city and its past visitors, and *Robinson in Space* (1997), where the narrator and Robinson discover a "new" England. But while "Robinson" evokes Daniel Defoe's most famous character, Keiller's "I" remains unidentified, and hardly the fictionalised self of Smith's films.

Landscape was also a starting point for Greenaway in his early films, despite his feeling compelled to frame it in elaborate ways. His "defence" of *Vertical Features Remake* admits

"In the end, though, it's the landscape 'bits'—trees, posts, poles

standing in snow and sunshine along the Brecon Beacons, the Wiltshire Downs and in the Suffolk marshes—that win out—the bricks of landscape that excite, please, surprise, console and delight us all."

We might hear pre-echoes of Simon Schama's epic explorations in *Landscape and Memory* in this. By contrast, Smith appears to be the stay-at-home among his near contemporaries, celebrated for documenting "his immediate surroundings, often not even moving much beyond the front door of his various abodes in a small area of East London."<sup>27</sup> And yet, this too may be misleading. Certainly he has focused on the local and the particular, which may often be in East London, but in a variety of ways that reveal a distinctive, inquiring sense of "place"—and one that long preceded the rise of "cultural geography." The two *Hackney Marshes* films of 1977–78, for instance, make a fascinating pair with quite different approaches to this unsung district: the one "structural" with its in-camera staccato editing; and the other a deliberate "anti-documentary" about the same area and its inhabitants, challenging the familiar conventions of the commercial television company that commissioned it, in a fine display of eccentricist "turning the conventional inside out."

Two miniatures from 1980 mimicked the formal procedures of structural film, as these were frequently applied in the British avant-garde landscape genre of the 1970s. In *Celestial Navigation*, the shadow of a bucket and spade on the beach remains upright throughout a day. And in *Spring Tree* a plane tree coming into leaf, filmed in time-lapse style of *Secrets of Nature* over four weeks, is re-ordered. In 1987, a commissioned contribution to Graeme Miller's multimedia performance piece *Dungeness: The Desert in the Garden* took Smith out of London to what has become one of the sacred sites of modern British landscape art, ever since Paul Nash began painting it in the 1920s. Derek Jarman had recently bought Prospect Cottage in Dungeness, within sight of the nuclear power station that has given this bleak landscape an apocalyptic edge.

However, it was with *Blight*, made between 1994 and 1996 in collaboration with the composer Jocelyn Pook, that Smith produced his most site-specific work, and in doing so revived the often-forgotten eccentricism that was a founding feature of the British documentary movement.<sup>28</sup> Many of the filmmakers that John Grierson attracted to the documentary units he headed in the 1930s were already modernist artists, such as Len Lye, Norman Maclaren, Humphrey Jennings, and William Coldstream, while Alberto Cavalcanti had been a part of the French avant-garde before joining Grierson as a supervisor of these often wayward talents. Cavalcanti's own *Pett and Pott* (1934), Coldstream's *Fairy of the Phone* (1936) and Lye's *Rainbow Dance* (1936) and *N or NW* (1937) all show traces of Russian Constructivism, Parisian Modernism and the spreading Surrealist movement. Above all, they're eccentric in the FEKS/Shklovsky sense in how they tackle their appointed tasks of promoting Post Office services.

Fifty years later, *Blight* belongs to a newly-familiar genre, community protest—in this case made during the campaign against demolition of East London housing for a new motorway link road by one of the residents affected: the filmmaker—although it's far from a conventional campaign film. Tightly-framed shots of old housing being demolished create a jagged image of the fabric of lives ripped open, occasionally revealing surreal images that were once interiors, such as a bedroom wall entirely painted as a stark *Exorcist* fresco. The film is cut to a soundtrack that combines Pook's music with natural sounds and fragments of speech, somewhat reminiscent of Steve Reich's *Different Trains* (1988), with repeated phrases that take on a bizarre life of their own, such as "kill the spiders," taken from an interview with a resident about how she used to be afraid of spiders in the toilet. From this microcosm of the destruction of Victorian London, Smith created what is perhaps his single most compelling work of audiovisual montage, reviving or reinventing the language of image-sound counterpoint that so fascinated avant-garde filmmakers of the 1930s and even harking back to the primal appeal of demolition as a filmic subject.<sup>29</sup>



*Blight*, 1994–96, SD video from 16mm, colour, sound, 14 min.



Both *Slow Glass* and *Lost Sound*, made before and after *Blight*, deal with the temporality of place. In the former, details of the urban environment are shown in different lights and conditions across the three years of the film's making; while *Lost Sound*, made in collaboration with sound artist Graeme Miller, playfully separates signifier and signified by showing abandoned audio tapes found within a small part of East London, whose contents are then retrieved, revealing them to have once brought music from Asia and Africa to London's streets, as visitors and immigrants become



*Lost Sound*, 1998–2001  
SD video, colour, sound, 28 min.

residents. Home, as the psychoanalyst D. W. Winnicott observed, “is where we start from”; and in this sense it has long been central to Smith's work (“finding subject-matter close to home has always been very important to me”). If it's literally home, his instinct is to defamiliarise, as with the fiction of *The Black Tower*. When he's abroad, typically in a hotel, there is both the traditional opportunity to reflect on home (as in the nocturnal monologues of the *Hotel Diaries*) and to look out of the window on new scenes, as in *Worst Case Scenario*, shot from a hotel window in Vienna, or the recent *Flag Mountain*. This last, showing a giant Turkish flag painted on a mountain within the breakaway Turkish republic of Northern Cyprus, filmed from the Greek side of Nicosia, the island's divided capital, extends Smith's increasingly explicit engagement with the politics of the contemporary world already signalled in *Hotel Diaries*.<sup>30</sup> Shot on HD, it

exists in two versions—as a linear eight minute film and as a loop for gallery display—and Smith is alert to the divergent implications of these:

“The linear film starts with the little Greek flag blowing in the breeze, then you hear the Muezzin call to prayer, the camera homes in on the mosque, you get all the psychedelic stuff and when the camera pulls out again you hear all the church bells. It's kind of problematic for me that [the film] is a resolution—is Christianity what we're left with? I know it's not really a resolution, but it is an order: Muezzin, Turkish national anthem, church bells.”<sup>31</sup>



*Flag Mountain*, 2010  
HD video, colour, sound, 6 min.

He might prefer “the circularity of just moving in and out, across a landscape and between different cultures” presented in the gallery loop, but even the relatively insulated traveller can hardly remain unaware of the deep divisions entrenched by nationalism in the contemporary world, and reflected in *Flag Mountain* by the booming Turkish anthem that accompanies the image of a flag literally inscribed on the landscape, or the wall that imprisons the Palestinians seen in *Dirty Pictures*.

If Smith's career trajectory has increasingly exposed him to the world beyond East London—which of course

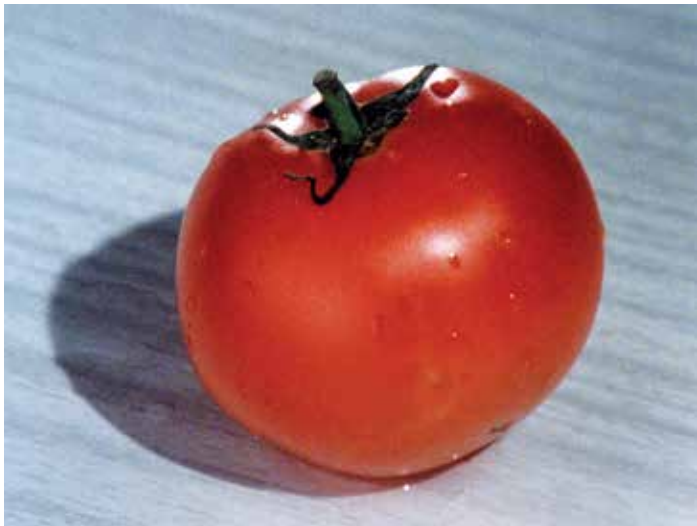


*unusual Red cardigan*, 2011, installation views, PEER Gallery, London

has long been a microcosm of that wider world—another defining characteristic is his repeated return to earlier work, as if to challenge his younger self and come to terms with the passage of time. Gallery exhibitions have created new opportunities for this form of self-examination. For example, *Regression* was a humorous restaging of his 1978 film *7P*, using digital video for the first time to record his own halting performance of *The Twelve Days of Christmas*; and in his 2010 RCA show, both this and the original 16mm film were screened side by side as *Third Attempt*. Another recent gallery installation returns quite literally to the scene of his first triumph. For the multimedia exhibition *unusual Red cardigan* (PEER Gallery, 2011), he has once again filmed the street corner in Dalston where he shot *The Girl Chewing Gum*, titling the new video *The Man Phoning Mum* and creating a digital colour overlay to the original 16mm black and white record. In this new work, figures from the past and present alternate as “ghosts” in the others’ world, while the viewer is able to contemplate the process of gentrification that has replaced the Odeon cinema with new apartments.<sup>32</sup> Alongside this palimpsest, Smith has pursued a fantastic chain of investigation to try to discover the identity of an internet seller of a video containing the original film (together with assorted other items, including an “unusual Red cardigan”—a Shandean shaggy dog quest that also recalls Jose Saramago’s 2004 novel *The Double*, whose hero fatefully sets out to track down a *doppelgänger* seen in a rented video. And on a collection of computer screens, there’s evidence of the original *The Girl Chewing Gum* becoming a kind of internet urban myth, with tributes and parodies continuing to proliferate.

Compared with the fictive personae created by Greenaway and Keiller, Smith’s first-person voice seems closer to that of the sociable, digressive Sterne, or to the deadpan absurdism of Brian O’Nolan/Flann O’Brien. His sense of fantasy recalls the “nonsense” eccentricism of Lear and Carroll, continued into the twentieth century by such diverse filmmakers as Adrian Brunel, Len Lye, Norman McLaren, Richard Massingham, Stefan Themerson, Jeff Keen, and Bruce Lacey.<sup>33</sup> Like these, he works mainly in

small-scale forms and with simple equipment; and he has quietly adjusted to the rapid pace of media change, refusing to agonise over the shift from photochemical film to digital imaging which has bisected his career. Having started screening in co-ops and classrooms, he now shows in galleries and museums, while also making his work democratically available in retail formats and online—apparently resisting the inflationary pressures on artists today. Like the poet Hugo Williams, he seems to weave art and life together with a nonchalance and wry humour that his audience can only admire (but should not mistake for the whole story).<sup>34</sup> Defining him as a descendent of the “structural” avant-garde has long seemed too narrow, when he clearly owes as much to the lingering shock of Duchamp demystifying the artwork in favour of the ludic, the gestural and the everyday. And to Lenin’s “illogic of the usual”—but with a decidedly English accent...



Shepherd's Delight, 1980–84  
16mm, colour, sound, 35 min.

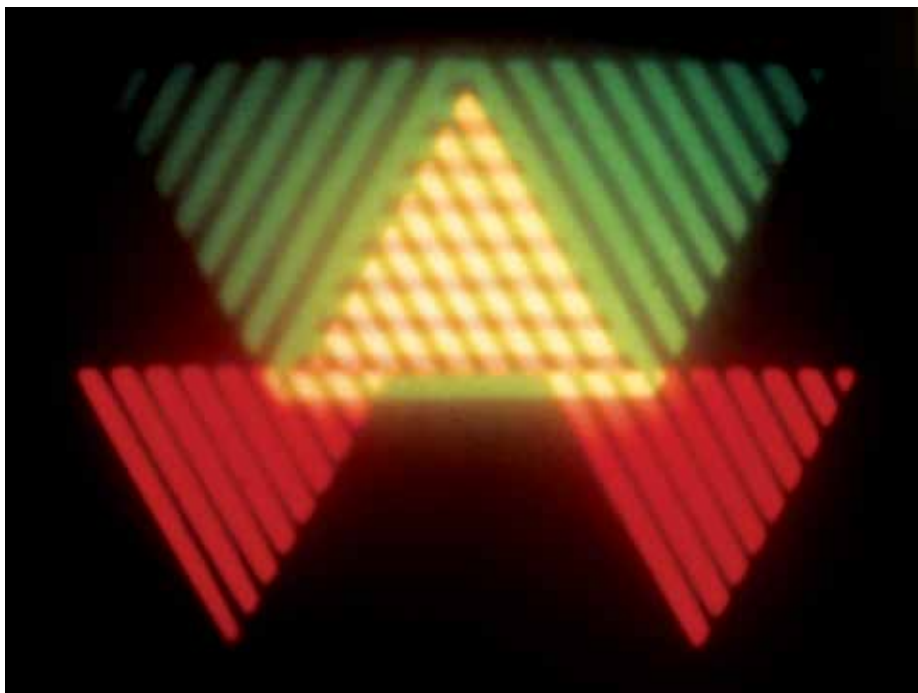
× Ian Christie is Professor of Film and Media History in the Department of History of Art and Screen Media at Birkbeck, University of London.

- 1 “The Lion and the Unicorn Pavilion defined a British identity through its ‘realism and strength ... independence and imagination.’” Festival of Britain at the Museum of London website, <http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits/festival/onshow.htm>.
- 2 “John Smith in Conversation with CCA Students,” in *John Smith: Solo Show*, exh. cat. (London: Royal College of Art, 2010), 57.
- 3 Hywel Williams, “In Praise of English Eccentrics,” *Guardian*, 11 January 2003, <http://www.guardian.co.uk/books/2003/jan/11/featuresreviews.guardianreview15>.
- 4 Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Character, 1650–1850* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- 5 *Ibid.*, 302–3.
- 6 On the impact of Nikolaus Pevsner’s critique of English art, see my “What Counts as Art in England: How Pevsner’s Minor Canons Became Major,” in *Reassessing Nikolaus Pevsner*, ed. Peter Draper (Farnham: Ashgate, 2004). For a defence of English literary modernism which often stresses eccentricity (against “stodgy literary artisans”), see Hugh Kenner, *A Sinking Island: the Modern English Writers* (London: Barrie and Jenkins, 1988). And for an overview of British film and video artists which gives due credit to the idiosyncratic and eccentric, see David Curtis, *A History of Artists’ Film and Video in Britain, 1897–2004* (London: British Film Institute, 2007).
- 7 Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg were the prime movers within *The Factory of the Eccentric Actor*, generally abbreviated to FEKS, launched in Petrograd in 1922 as a theatre troupe, which soon turned to film production.
- 8 Grigori Kozintsev, “AB: Parade of the Eccentric,” trans. Richard Taylor, in *Futurism, Formalism, FEKS: “Eccentricism” and Soviet Cinema, 1918–36*, eds. Ian Christie and John Gillett (London: British Film Institute, 1978), 11.
- 9 Vladimir Nedobrovo, “The Eccentricism of FEKS” (1928), in *ibid.*, 18–19.
- 10 On the diffusion of the concept of “ostranenie” (“making strange”), see *Ostrannenie: On “Strangeness” and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010).
- 11 Viktor Shklovsky, *Mayakovsky and His Circle*, trans. Lily Feiler (London: Pluto Press, 1974), 116–17.
- 12 See various chapters in *Ostrannenie* for discussion of what Shklovsky “meant” by this concept and its influence, e.g. Yuri Tsivian, “The Gesture of Revolution, or Misquoting as Device;” Frank Kessler, “Ostrannenie, Innovation, and Media History;” and Ian Christie, “Knight’s Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s.”
- 13 “John Smith Talking Film with Cate Elwes: Trespassing Beyond the Frame,” in *John Smith Film and Video Works 1972–2002* (London: Picture This Moving Image / Watershed Media Centre, 2002), 65.
- 14 Handke’s wordless 1992 play, *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, includes twenty-seven actors who create some 450 characters that appear in a town square setting, all going about their business, oblivious of each other. See 2008 National Theatre programme note, quoted at [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hour\\_We\\_Knew\\_Nothing\\_Of\\_Each\\_Other](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hour_We_Knew_Nothing_Of_Each_Other).
- 15 In Frampton’s film, apparently true autobiographical comments on a series of photographs are out of step with the actual images, so that we have to “remember” what’s been shown when its description arrives; and the first-person commentary is voiced by Michael Snow. Frampton visited Britain in 1976, for an Edinburgh Film Festival symposium on avant-garde film, and an interview recorded then by the present author and Deke Dusinberre belatedly appeared in *Film Studies*, no. 4 (2004), <http://www.hollisframpton.org.uk/frampton.pdf>.
- 16 *The Land that Time Forgot* (dir. Kevin O’Connor, 1975) was scripted by the British science-fiction author Michael Moorcock, and is not to be confused with a ludicrous 2009 US remake. It may be that the film’s title was illegible in 16mm screenings of the film, and is only now decipherable from pausing Internet versions of the film—a reminder of Laura Mulvey’s “pensive spectator” effect, discussed in Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (London: Reaktion Books, 2005).
- 17 G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* (1908) (London: Wordsworth, 1995), 4.
- 18 Robert Browning’s 1855 poem “Childe Rowland to the Dark Tower Came” took its title from a line in Shakespeare’s *King Lear*, and the phrase/concept

- has spawned many subsequent references, including Louis McNeice's 1946 radio play *The Dark Tower* and Stephen King's *Dark Tower* series of novels and stories (1978–2004). Among visual interpretations, there is an 1859 painting by Thomas Moran, and much illustration related to the many science-fiction and fantasy novels bearing the title.
- 19 Borges saw “something in the makeup of [Chesterton’s] personality [that] leaned toward the nightmarish, something secret, and blind, and central.” Jorge Luis Borges, “On Chesterton,” in *Other Inquisitions 1937–1952*, trans. Ruth L. C. Simms (Austin: University of Texas Press, 1965). “Saki” was the pen name of H. H. Munro, whose macabre short stories mocked Edwardian social conventions.
  - 20 Frédéric Moffet, “I Don’t Want to Tell You Who I Am,” curator’s statement, booklet for a screening programme at Cinéma Parallèle, Montreal, 2008, <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf19.html>.
  - 21 Walter Benjamin, “Motifs,” in *Selected Works IV*, 361; quoted in Beatrice Hanssen, “Language and Mimesis in Walter Benjamin’s Work,” in *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, ed. David S. Ferris (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 55.
  - 22 Description of the film quoted from “UK/Canadian Video Exchange,” on Smith’s website, <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf81.html>. Eliot proclaimed his attachment to the music halls and the greatest “expressive figure of the lower classes,” Marie Lloyd, in his “London Letter” of November 1922 for *The Dial*. <http://world.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/london-letters/london-letter-1922-12.html>.
  - 23 In his interview with Royal College of Art students in 2010, Smith explains: “the Structural-Materialist trend for me was a lot more than a trend. It completely influenced the way I saw cinema and artists’ film. That’s still there as strong as ever, as is my fascination with narrative.” *John Smith: Solo Show*, 44.
  - 24 Viktor Shklovsky, *A Sentimental Journey: Memoirs, 1918–1922* (1923), trans. Richard Sheldon (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970).
  - 25 George Landow (1944–2011), also known as Owen Land, made a series of deadpan, humorously subversive short films in the 1960s and ’70s, which both helped define structural film and ridicule it. These include *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1966), *Institutional Quality* (1969), and *Remedial Reading Comprehension* (1970).
  - 26 Quotes by Peter Greenaway on *Vertical Features Remake*, <http://home.utah.edu/~klm6/3905/VerticalFeatureRemake.html>.
  - 27 Adrian Danks, “On the Street Where You Live’: The Films of John Smith,” *Senses of Cinema* (2003), [http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/john\\_smith/](http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/john_smith/).
  - 28 Smith (mis)quotes Grierson’s famous definition of documentary as “the creative treatment of reality” (Grierson wrote “actuality”) as a label he’s happy to adopt for his work, laying emphasis on the “creative” aspect. See “John Smith Talking Film with Cate Elwes,” 65.
  - 29 One of the Lumière brothers’ earliest films, *Demolition of a Wall* (1896), was so popular that it was frequently repeated and shown in reverse.
  - 30 Discussed in my article “Hotel Diaries: John Smith Makes Room for Reflection,” *Vertigo* 4, no. 3 (Summer 2009), [http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-4-issue-3-summer-2009/hotel-diaries-john-smith-makes-room-for-reflection/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-4-issue-3-summer-2009/hotel-diaries-john-smith-makes-room-for-reflection/).
  - 31 Nick Bradshaw interview, “John Smith: Of Process and Puns,” *Sight and Sound* (2010), [http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/john\\_smith.php](http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/john_smith.php).
  - 32 See feature on *unusual Red cardigan* at <http://www.artlyst.com/events/john-smith-unusual-red-cardigan-peer>.
  - 33 On the “Fine Art” of nonsense (Edward Strachey referring to Edward Lear in 1888), see Wim Tigges’ stimulating collection, *Explorations in the Field of Nonsense* (Amsterdam: Editions Rodopi, 1987).
  - 34 The poet and journalist Hugo Williams writes a regular “Freelance” column in the *Times Literary Supplement*, which selectively chronicles his everyday life in Islington. See also Phil Brown in conversation with Williams, “Invisible Fireworks,” *Horizon Review*, no. 3, [http://www.saltpublishing.com/horizon/issues/03/text/brown\\_phil.htm](http://www.saltpublishing.com/horizon/issues/03/text/brown_phil.htm).

# Film and Video Works 1972–2012

Triangles, 1972	74
Someone Moving, 1972	75
The Hut, 1973	76
Words, 1973	77
William and the Cows, 1974	78
Faces 1, 1974	79
Faces 2, 1974	79
Associations, 1975	80
Leading Light, 1975	84
Nine Short Stories, 1975	86
Subjective Tick-Tocks, 1975	87
The Girl Chewing Gum, 1976	88
Summer Diary, 1976–77	90
Gardner, 1977	91
Hackney Marshes – November 4th 1977, 1977	92
Hackney Marshes, (TV version), 1978	94
7P, 1977–78	95
Blue Bathroom, 1978–79	96
Celestial Navigation, 1980	97
Spring Tree, 1980	98
Shine So Hard, 1981	99
Light Sleep, 1981	100
Shepherd's Delight, 1980–84	101
Om, 1986	104
The Black Tower, 1985–87	106
Dungeness, 1987	107
Slow Glass, 1988–91	108
Gargantuan, 1992	113
Home Suite, 1993–94	114
Blight, 1994–96	116
Regression, 1998–99	118
The Kiss, 1999	120
The Waste Land, 1999	122
Lost Sound, 1998–2001	123
Worst Case Scenario, 2001–03	126
Frozen War (Hotel Diaries 1), 2001	131
Museum Piece (Hotel Diaries 2), 2004	132
Throwing Stones (Hotel Diaries 3), 2004	133
B & B (Hotel Diaries 4), 2005	134
Pyramids / Skunk (Hotel Diaries 5/6), 2006/07	135
Dirty Pictures (Hotel Diaries 7), 2007	136
Six Years Later (Hotel Diaries 8), 2007	137
Flag Mountain, 2010	138
unusual Red cardigan, 2011	144
The Man Phoning Mum, 2011	145
Horizon (Five Pounds a Belgian), 2012	148
Soft Work, 2012	152
Dad's Stick, 2012	154



- *Triangles*, 1972  
16mm, colour & b/w, sound, 3 min.

Abstract animation punctuated by found footage, cut to music by the Velvet Underground.



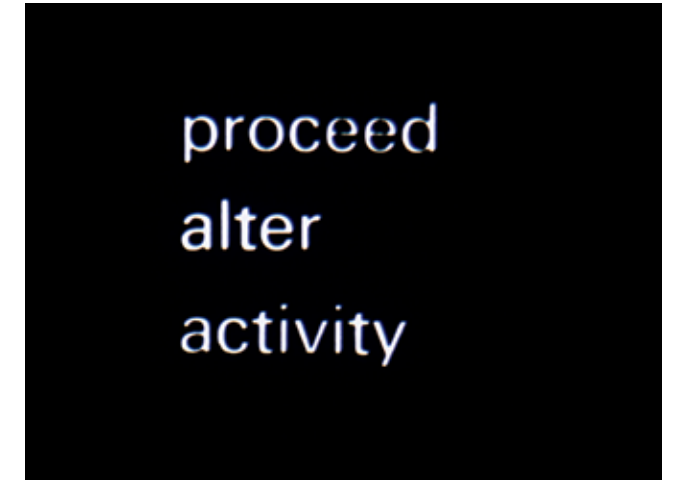
- *Someone Moving*, 1972  
16mm, colour, sound, 5 min.

Images of a moving figure, broken down into still frames and reanimated in superimposed layers. Soundtrack by Peter Cusack.



- *The Hut*, 1973  
16mm, colour, sound, 5 min.

An experiment into visual rhythms that animates still photographs of a decaying building.



- *Words* (collaboration with Lis Rhodes), 1973  
16mm, b/w, sound, 7 min.

An exploration of arbitrary meaning involving random combinations of words.



- *William and the Cows*, 1974  
16mm, colour, silent, 6 min.

Slowed down glimpses of life on the island of Sark.



- *Faces 1*, 1974  
16mm, b/w, silent, 11 min.
- *Faces 2*, 1974.  
16mm, b/w, silent, 3 min.

Two studies of movement and stasis involving the animation of still photographs.

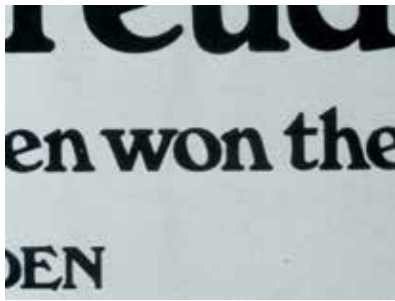


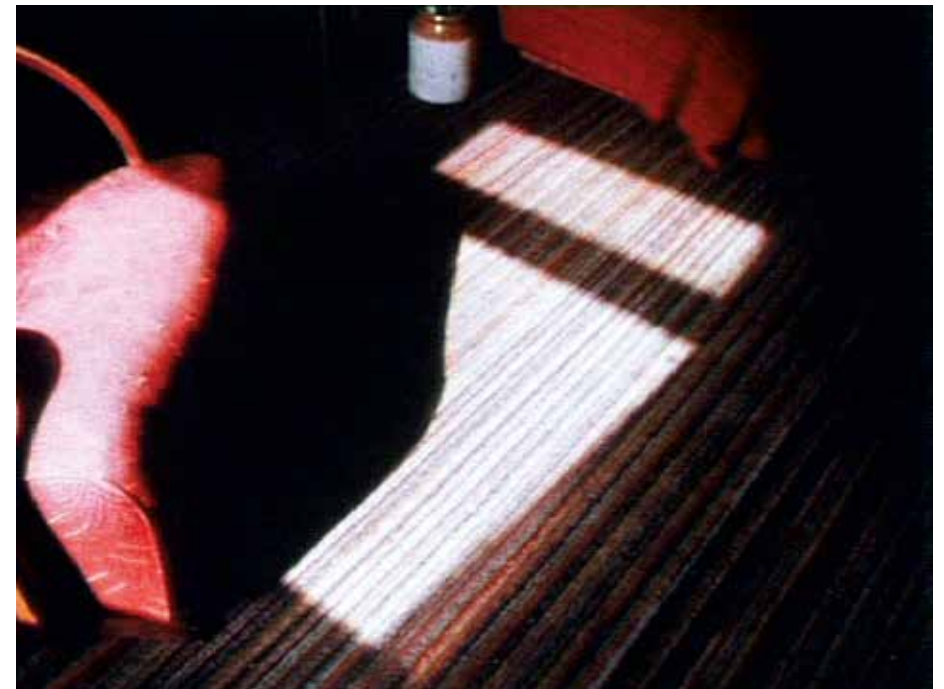
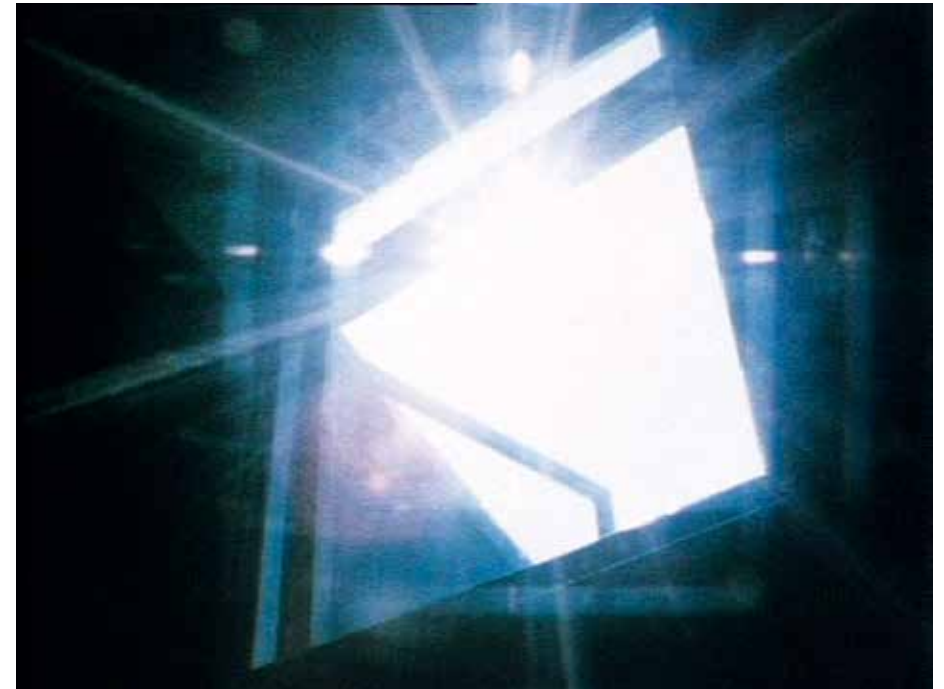


- *Associations*, 1975  
16mm, colour, sound, 7 min.

Images from magazines and colour supplements accompany a spoken text taken from *Word Associations and Linguistic Theory* by Herbert H. Clark. By using the ambiguities inherent in the English language, *Associations* sets language against itself. Image and word work together/against each other to destroy/create meaning.

"*Associations* is a straightforward rebus (a game in which words are replaced by pictures). But the text is so dense (contemporary linguistic theory) and the combination of visual puns so extensive that a simple, unique reading of the film is impossible." A. L. Rees, "Unpacking 7 Films," programme notes (Arts Council of Great Britain, 1980).





- *Leading Light*, 1975  
16mm, colour, sound, 11 min.

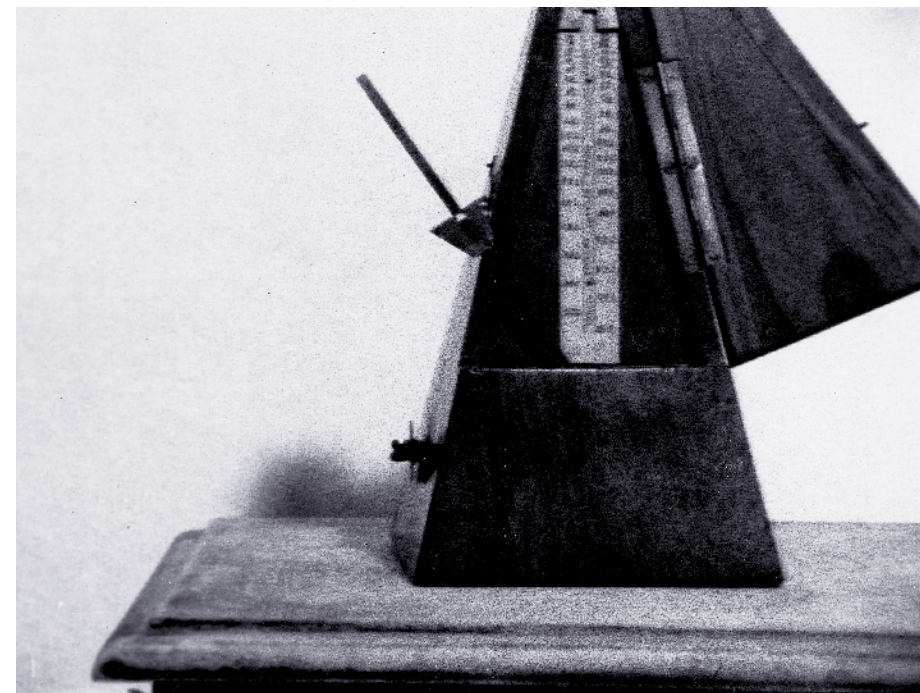
"John Smith's *Leading Light* evolves a sense of screen depth and surface through the simple agency of light. The film is shot in a room over a period of a day and records the changes in light through the single window. The image is controlled through the manipulation of aperture, of shutter release, of lens, but the effect is more casual than determined and the spectator is aware primarily of the determining nature of following sunlight." Deke Dusinberre, "Perspectives on British Avant-Garde Film," programme notes (Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, 1977).

"*Leading Light* uses the camera-eye to reveal the irregular beauty of a familiar space. When we inhabit a room we are only unevenly aware of the space held in it and the possible forms of vision which reside there. The camera-eye documents and returns our apprehension. Vertov imagined a 'single room' made up of a montage of many different rooms. Smith reverses this aspect of 'creative geography' by showing how many rooms the camera can create from just one." A. L. Rees, "Unpacking 7 Films," programme notes (Arts Council of Great Britain, 1980).



- *Nine Short Stories*, 1975  
16mm, b/w, silent, 3 min.

One shot, cut up and reassembled in a different order. The film was recorded with a static camera inside a moving lift, the doors of which were opened and closed to reveal various floors of a building.



- *Subjective Tick-Tocks*, 1975  
16mm, b/w, sound, 11 min.

The ticking pattern of a clock is perceived subjectively—it can be heard as “tick-tock/tick-tock” or “tick-tock-tick/tick-tock-tick,” etc. The camera panned backwards and forwards across a metronome running at two beats per second, establishing various rhythms of movement. The film was intended primarily as an experiment into how these camera movements could affect the perception of sound rhythms.



- *The Girl Chewing Gum*, 1976  
16mm, b/w, sound, 12 min.

"In *The Girl Chewing Gum* a commanding voice-over appears to direct the action in a busy London street. As the instructions become more absurd and fantasised, we realize that the supposed director (not the shot) is fictional; he only describes—not prescribes—the events that take place before him. Smith embraced the 'spectre of narrative' (suppressed by structural film), to play word against picture and chance against order. Sharp and direct, the film anticipates the more elaborate scenarios to come; witty, many-layered, punning, but also seriously and poetically haunted by drama's ineradicable ghost" A. L. Rees, "John Smith," in *A Directory of British Film & Video Artists* (John Libbey Publishing, 1996).

"The resultant voyeurism takes on an uncanny aspect as the blandness of the scene (shot in black and white on a grey day in Hackney) contrasts with the near 'magical' control identified with the voice. The most surprising effect is the ease with which representation and description turn into phantasm through the determining power of language." Michael Mazière, "John Smith's Films: Reading the Visible," *Undercut* (Winter 1983/84).



- *Summer Diary*, 1976–77  
16mm, colour, sound, 30 min.

A view from a window becomes the locus for a series of visual and verbal descriptions of the past and present.

“The film’s concern lies in memory and the awkward distance between reminiscence and fact, personal accounts and objective phenomena ... The function of memory presented through reminiscence and re-enactment presents the subjective at odds with objectifying mechanical devices (such as camera, thermometer, calendar) but engaged in the construction of a personal and historical position.” Michael Mazière, “John Smith’s Films: Reading the Visible,” *Undercut* (Winter 1983/84).

- *Gardner*, 1977 (commissioned by EMI)  
SD video from 16mm, colour, sound, 6 min.

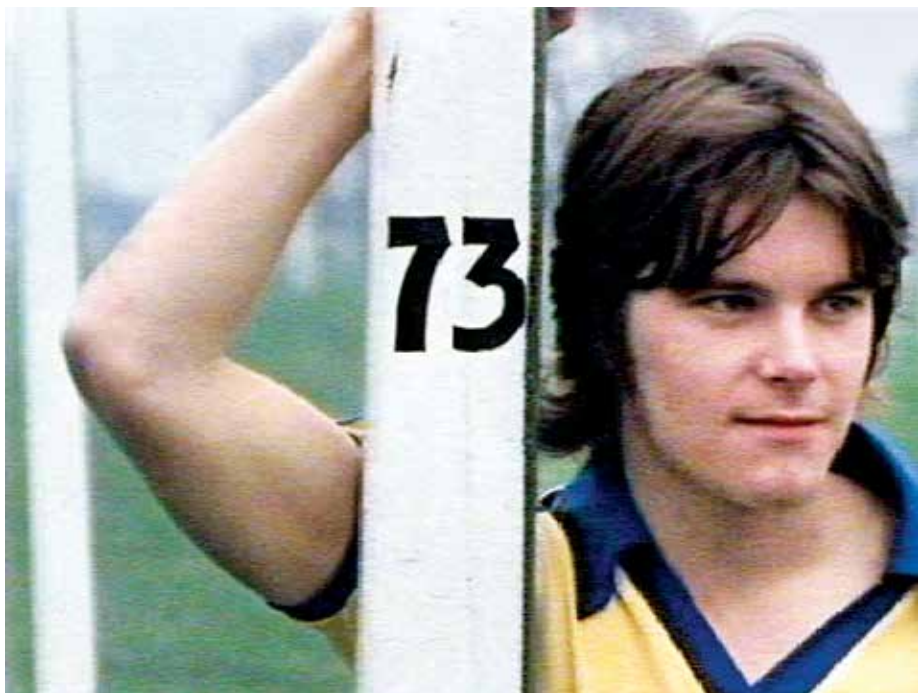
An experiment with condensed information, commissioned by EMI to explore the possibilities of the newly invented video disc. *Gardner* was inspired by the man cited in the *Guinness Book of Records* as the world’s fastest novelist. Erle Stanley Gardner, the mystery writer who created Perry Mason, dictated up to 10,000 words per day and worked with his staff on as many as seven novels simultaneously.



- *Hackney Marshes—November 4th 1977, 1977*  
16mm, colour, silent, 15 min.

An improvisation recorded over the course of one day, starting at dawn and finishing after dusk. The film was edited in camera and shot from one camera position in the middle of one of the 112 football pitches that covered Hackney Marsh, a location chosen because of the similarities between the surrounding buildings and objects (identical blocks of flats, goalposts etc.). By cutting between precisely matched framings of similar objects, illusions of movement were produced, disrupting representational readings of the landscape. Unforeseen events occurring in the vicinity were also recorded, determining to some extent the subsequent filming. Through selection of shots and changes in cutting pace and speed of camera movement, the film fluctuates between record and abstraction.

“The film takes on a ‘motif’ in the painterly sense of Cézanne for example: a detached observer translating a scene onto a surface. To the forefront is a phenomenological process of experience in constructing a visual world from a set of visual fields through abstraction, repetition, movement, selection, which in no way mimics human visual responses (e.g. eye movements) but translates them into a filmic construction.” Michael Mazière, “John Smith’s Films: Reading the Visible,” *Undercut* (Winter 1983/84).



- *Hackney Marshes*, 1977-78 (commissioned by Thames Television)  
SD video from 16mm, colour, sound, 30 min.

"Explicitly challenging all the accepted forms of the TV documentary, John Smith's important film is extraordinary as the product of a major institution. The dual subjects are the inhabitants of tower blocks in Hackney and the components and conventions of filmmaking. Interviews with the former are cut against a limited sequence of compositions which illustrate and question the soundtrack in a number of distinct ways. Repetition, sharp editing, unlikely images (chalk lines, lift doors closing) and the deliberate reversal of normal devices all work to disorientate the viewer and to force a reconsideration of his or her relationship to the film." John Wyver, "Take Six: Hackney Marshes," *Time Out* (August 1978).

- *7P*, 1977-78  
16mm, colour, sound, 7 min.

*7P* is constructed around the carol "The Twelve Days of Christmas" and incorporates similar picture and sound fragments recorded over the Christmas holiday period. Using the song as a determining framework, the film is edited so that picture and sound recorded on consecutive days are juxtaposed in each verse. The film is partly concerned with the abstract tensions produced by the day-to-day variations in picture and sound, but it also plays upon any expectations which arise from familiarity with the carol. Through repetition, nonsensical juxtapositions of word and image start to acquire their own unfathomable meanings.





- *Blue Bathroom*, 1978-79  
16mm, colour, sound, 25 min.

*Blue Bathroom* is a distillation of ideas concerning the tension between representation and materiality. It begins with an apparently straightforward representational image which is gradually revealed to be an artifice, foregrounding the filmmaking process as subject matter. By superimposing and alternating identical framings of three windows filmed by day and by night the film uses their positive/negative aspect to construct and break down representational images and sound.

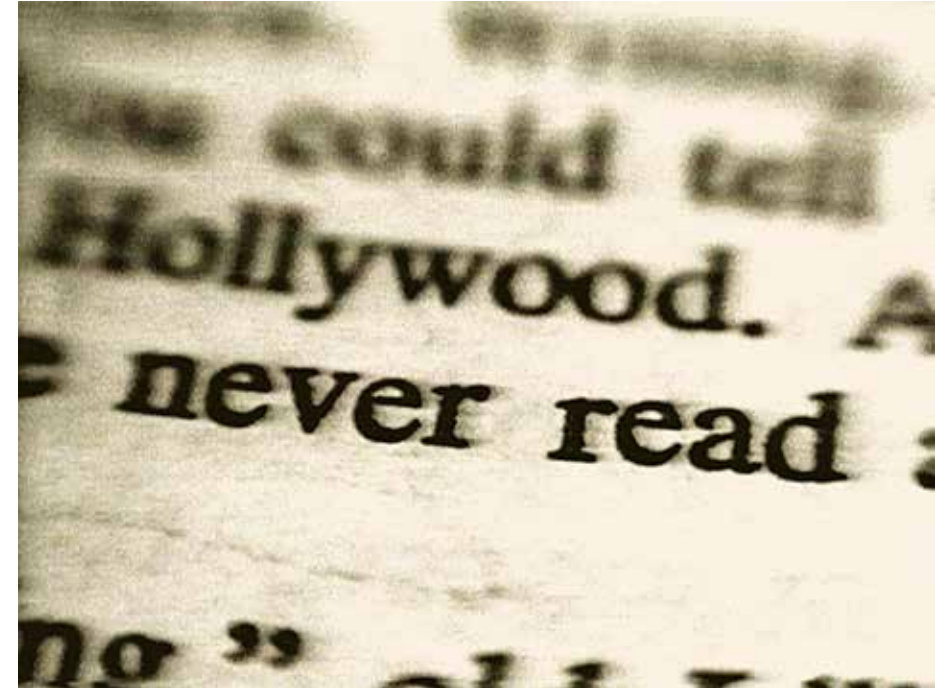
- *Celestial Navigation*, 1980  
16mm, colour, sound, 10 min.

"*Celestial Navigation* could be seen to work in the tradition of British landscape film in that it incorporates a 'natural' element (the Earth's rotation) into the structure of the film. Filmed in the course of one day on a beach, the film uses pan and tilt movements to follow the shadow of a spade and retain its vertical position in the frame... Many peripheral elements come into the film, adding humour to an otherwise near scientific exercise. The tide comes in, a sandcastle is built and washed away, a cyclist crosses the scene, which all works to incorporate human presence without denying the original strategy. The changes of colour, light and sound signify also different sets of variances and give the film an aesthetic pleasure in conjunction with the reading of the system." Michael Mazière, "John Smith's Films: Reading the Visible," *Undercut* (Winter 1983/84).



- *Spring Tree*, 1980  
16mm, colour, silent, 3 min.

A restructured record of a plane tree coming into leaf, filmed on ten sunny days over a four week period.



- *Shine So Hard*, 1981 (commissioned by Warner Brothers Music)  
16mm, colour, sound, 32 min.

"John Smith's film matches conventional, excellently shot material of 'Echo and the Bunnymen' live (from a specially arranged concert at Buxton Pavilion) with footage that attempts to locate the band in a context of more abstract imagery. Smith deliberately, and jokingly, allows the two sections to collide rather than attempting to blend them." Steve Jenkins, "Shine So Hard," *BFI Monthly Film Bulletin* (September 1981).



- *Light Sleep*, 1981  
16mm, colour, sound, 6 min.

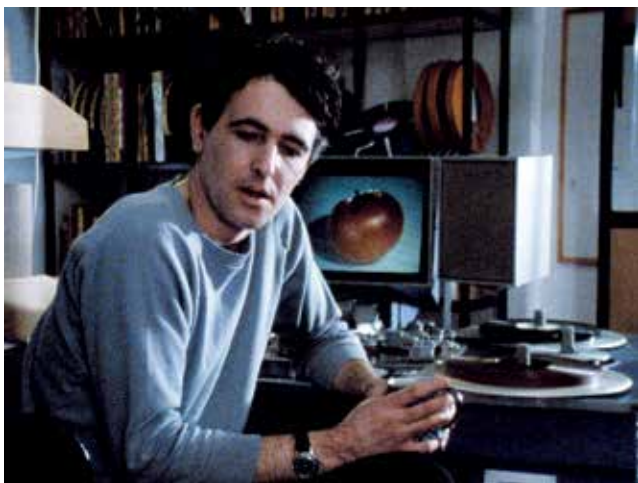
An experiment in temporal layering involving the parallel development of sound and picture. Shots of the same scenes were superimposed on each other in camera over a number of hours, up to a maximum of about 100 superimpositions.

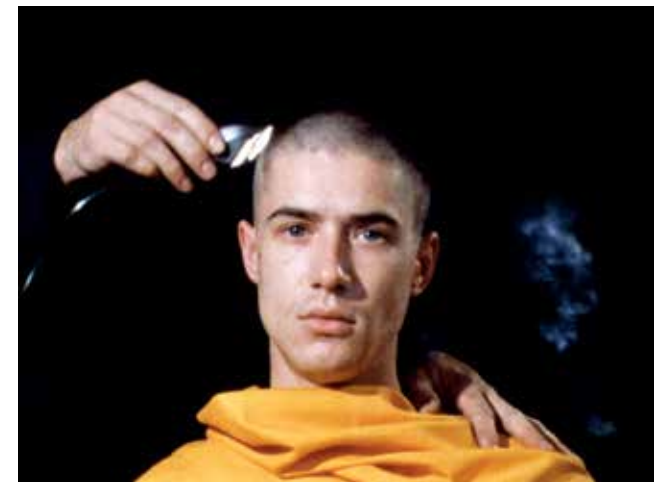
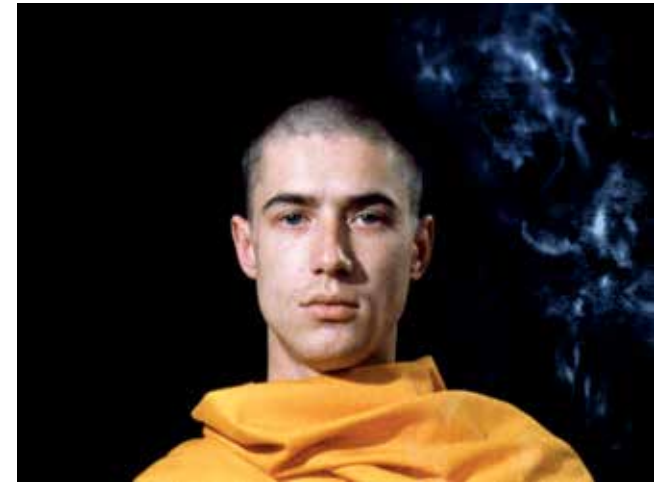


- *Shepherd's Delight*, 1980-84  
16mm, colour, sound, 35 min.

*Shepherd's Delight* confronts the problem of humour head-on, referring directly (since a large part of the film is composed of jokes and their analysis) to the viewer's perception of the film itself. The film is largely concerned with how context determines the reading of information. Since the film's statements oscillate between the deadly serious (concentrating particularly on an examination of the more sinister aspects of humour) and the totally bogus, with no clearly defined points of changeover, the context is often ambiguous. This strategy undermines both the authority of the "serious" statements and any predictable effect of the "jokes."

"*Shepherd's Delight* turned on the very humour for which Smith is noted, revealing the dark as well as the light side of jokes. Doubt, scepticism and a sense of the arbitrary all pointed to deeper patterns in his films. The opposition of illusionism and materiality, the key motif of the post-war avant-garde cinema, is used here and elsewhere in his work to underpin subtle questioning and undercutting of the authority of the word." A. L. Rees, "Art in Cinema," programme notes (National Film Theatre, London, 1987).





- *Om*, 1986  
16mm, colour, sound, 4 min.

“This four minute film explores our response to stereotypes—aural, visual and ideological. Smith signals these stereotypes to the viewer through a chiefly associational system, which deftly manipulates the path of our expectations. The structure is stunningly simple and deceptively subtle. We are taken on a journey from one concrete stereotype to its diametric opposite, as images transform and juxtapose to, ultimately, invert our interpretation of what we see and hear.” Gary Davis, *John Smith: Film and Video Works 1972–2002* (Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, 2002).



- *The Black Tower*, 1985–87  
16mm, colour, sound, 24 min.

“In *The Black Tower* we enter the world of a man haunted by a tower which, he believes, is following him around London. While the character of the central protagonist is indicated only by a narrative voice-over which takes us from unease to breakdown to mysterious death, the images, meticulously controlled and articulated, deliver a series of colour coded puzzles, jokes and puns which pull the viewer into a mind-teasing engagement.” Nik Houghton, “East-Enders,” *Independent Media* (Spring 1988).

“A number of diverse filmic forms—documentary, abstraction, psychodrama and surrealist reverie—are convincingly bound together by the narrator’s retelling of his descent into madness. Indeed, in its ability both to contain these various forms, and to create a plausible mimetic world, the film is an eloquent statement on the persuasive power of narrative, aided by the equal power of the voice-over.” Nicky Hamlyn, *Film Art Phenomena* (British Film Institute, 2003).



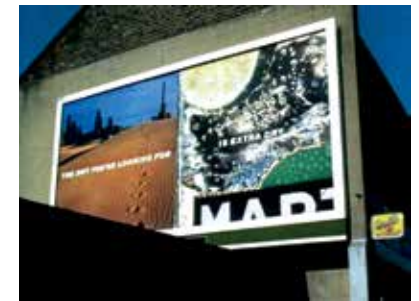
- *Dungeness*, 1987  
16mm, colour, silent, 12 min.

Three landscape films made for the theatre production *Dungeness: The Desert in the Garden* directed by Graeme Miller.



- *Slow Glass*, 1988–91  
16mm, colour, sound, 40 min.

“The film begins with a shout in the street and a smashed pane, and ends with a bricked-up window. Between these literal images of opening and closing, *Slow Glass* spins immaculately shot puns and paradoxes that play on reflection and speculation—words that refer both to acts of seeing and of mind. Glass is the key, as a narrator’s running commentary sketches the glassmaker’s art, splicing a history lesson with a quasi-autobiography. The authority of word, voice and picture is questioned through the film’s gradual revelation of its own (highly pleasurable) artifice. The cutting of glass is matched to the editing of film, and the camera’s lens to the surface which it captures. Through the pub-talk and the downing of glasses, other themes emerge; among them is the constancy of change, as the face of London alters and the past becomes present (conveyed in jump-cuts showing streets and shops changing over time and season, and in a gently ironized evocation of a 1950’s childhood). The flowing Thames echoes the theme of flux, but also underscores the renewed attacks on East London life in the age of the property war—another kind of speculation. *Slow Glass* suggests that the living past has been turned into capitalized ‘Heritage,’ that the British Documentarists’ noble craftsman only survives as a museum piece, and that reality in film is itself a fiction. In this film, the fiction is a crafted illusion that always has a human face.” A. L. Rees, London Filmmakers’ Co-op distribution catalogue (1993).







- *Gargantuan*, 1992  
16mm, colour, sound, 1 min.

"A gigantic reptile fills the frame as Smith begins to sing. As he does this, the camera gradually zooms out to reveal more of the room and Smith himself, revealing the 'gigantic' reptile to be, in fact, a small newt. The manipulative power of script and framing in film and video is sharply yet playfully highlighted in a single shot." Helen Legg, "John Smith: Selected Works," exhibition guide (Ikon Gallery, Birmingham, 2006).



- *Home Suite*, 1993–94  
SD video, colour, sound, 96 min.

*Home Suite* is a close-up journey through a domestic landscape and a journey through memory. Playing upon ambiguity and the unseen, the tape uses physical details of the space to trigger fragmented verbal descriptions of associated memories.

“John Smith takes us on a real time tour of the home from which he is being evicted, chronicling the history of the everyday items he has lived with and bringing them back to life. Reminiscences of the emotional scenes which have been played out on the stair carpet, the confusion of trying to remember who brought each of the many toothbrushes, and the problems of decorating the kitchen, are both hilarious and poignant.” Abina Manning, *Pandaemonium Festival catalogue* (Institute of Contemporary Arts, London, 1996).

“The space gradually fills with its history: complex, eccentric, funny—until it has become a kind of monumental environment, about which epic stories could be told for ever more. The work serves to remind us about the complexities of the history of even simple spaces and objects, a complexity to which most films do not even begin to do justice.” Nicky Hamlyn, *Film Art Phenomena* (British Film Institute, 2003).

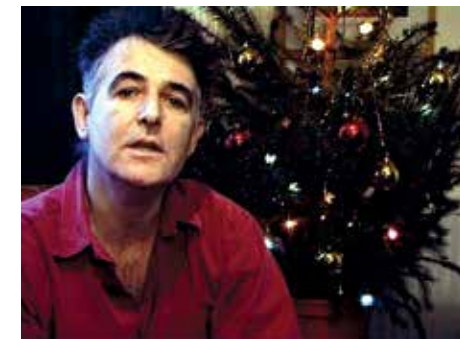
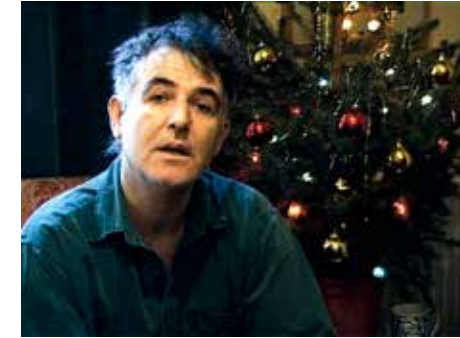


- *Blight*, 1994–96 (collaboration with Jocelyn Pook)  
SD video from 16mm, colour, sound, 14 min.

*Blight* revolves around the building of the M11 Link Road in East London, combining images and sounds of demolition and road building with the spoken words of local residents. Taking these actualities as its starting point, *Blight* exploits the ambiguities of its material to create its own metaphorical fictions. The emotive power of Jocelyn Pook's music is used in the film to overtly aid this invention, investing mundane images with dramatic significance.

"In the first few minutes of his film *Blight*, derelict houses appear to be dismembering themselves. Bricks rattle, mortar falls, and wooden beams are dislodged, seemingly by poltergeist activity (a feeling reinforced by a poster for the film *The Exorcist*, on a bedroom wall that has become newly exposed to daylight). The claw of a bulldozer is filmed, ominously caressing a chimney stack it is about to tear down. But the shot stops short, and the inevitable destruction happens in our heads, not on the screen." Cornelia Parker, "John Smith's Body," *John Smith: Film and Video Works 1972–2002* (Picture This Moving Image/Watershed Media Centre, 2002).





- *Regression*, 1998–99  
SD video, colour, sound, 17 min.

A portrait of the artist as a not so young man. The filmmaker attempts to enter the digital age by making a new video version of his 1978 film *7P*.

“John Smith is not afraid of time. His films continuously show his patience in setting up a visual pun, filming certain angles over several days or months in order to develop our sense of place and flux. *Regression* makes time a focus of his humour. As he recreates a film he made 21 years earlier, he tapes each of the twelve days of Christmas, getting progressively younger as he replays the chorus of the accompanying song.” Chris Kennedy, “Pleasure Dome Presents John Smith,” programme notes (Cinecycle, Toronto, 2001).



- *The Kiss*, 1999 (collaboration with Ian Bourn)  
SD video from 16mm, colour, sound, 5 min.

"A particularly beautiful lily seems to grow before our eyes, gradually changing shape; what sounds like breathing on the soundtrack gives it an almost human presence. Suddenly the sound and movement stop as a glass plate, invisible until now, cracks—and it seems we've been watching, in Smith's words, 'the forced development of a hothouse flower.' The effect is not only iconoclastic in the word's original sense—image breaking—but causes the viewer to question the degree of artifice in all 'nature' today." Fred Camper, "Pushed to the Limit—Films and Videos by John Smith," *Chicago Reader* (September 2001).



- *The Waste Land*, 1999  
SD video, colour, sound, 5 min.

A personal interpretation of the poetry and letters of T. S. Eliot.

- *Lost Sound*, 1998–2001 (collaboration with Graeme Miller)  
SD video, colour, sound, 28 min.

*Lost Sound* documents fragments of discarded audio-tape found on the streets of a small area of East London, combining the sound retrieved from each piece of tape with images of the place where it was found. The work explores the potential of chance, creating portraits of particular places by building formal, narrative and musical connections between images and sounds linked by the random discovery of the tape samples.

“Visually the audio-tapes tell us almost nothing; they must be ‘decoded’ by the equipment that put them on the soundtrack. But we come to see that the signs, cars, and pedestrians in the videotape pose similar ‘decoding’ problems: what do they mean, where do they come from, who are they? A city that at first seems comprehensible is revealed as a layering of mysteries; we know no more about the passing humans from their images than we do about what’s on the crumpled tape.” Fred Camper, “Pushed to the Limit—Films and Videos by John Smith,” *Chicago Reader* (September 2001).





- *Worst Case Scenario*, 2001-03  
SD video from 35mm, colour & b/w, sound, 18 min.

*Worst Case Scenario* is constructed from a collection of still photographs depicting daily life on a Viennese street corner. Shot over the course of a week from a window overlooking the scene, the film develops themes that focus upon watching and being watched, distance and uneasy proximity. As the static world of the photographs gradually comes to life, the soundtrack introduces another, unseen, space to the viewer and an increasingly improbable chain of events and relationships starts to emerge.

“Constructed from hundreds of still images, it presents situations in a stilted motion, often with sinister undertones. Through this technique we’re made aware of our intrinsic capacity for creating continuity, and fragments of narrative, from potentially (no doubt actually) unconnected events.” Mark Webber, London Film Festival catalogue (2003).









- *Hotel Diaries*, (series), 2001–07  
SD video, colour, sound, 82 min. total running time.

Made over six years in the hotels of six different countries, *Hotel Diaries* charts the “War on Terror” of the Blair and Bush era through a series of video recordings that relate personal experiences to the ongoing conflicts in Afghanistan and the Middle East. In these works, which play upon chance and coincidence, the hotel room is employed as a “found” film set, where the architecture, furnishing and decoration become the means by which the filmmaker’s small adventures are linked to major world events.

“These deceptively unassuming works consist of single takes from the point of view of Smith’s camcorder as he explores the nocturnal spaces of hotels he is staying in and delivers monologues on his thoughts and observations. At once politically concerned and very funny, these brilliantly structured ramblings connect the observations of his surroundings with the horror of world events in consistently surprising ways.” Maximilian Le Cain, “Cork Film Festival Report,” *Film Ireland* (November/December 2005).

Works in the *Hotel Diaries* series can be exhibited consecutively, individually, or as a multi-monitor installation.

- *Frozen War (Hotel Diaries 1)*, 2001  
SD video, colour, sound, 11 min.

A disorientating experience while attempting to watch the TV news in an Irish hotel room triggers a spontaneous response to the bombing of Afghanistan.



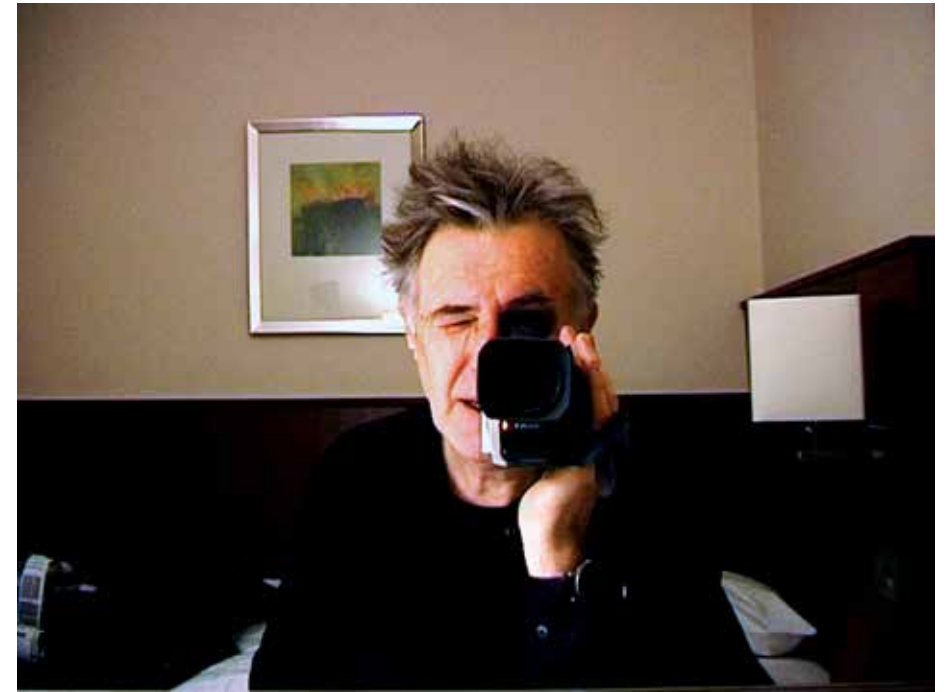
- *Museum Piece (Hotel Diaries 2)*, 2004  
SD video, colour, sound, 12 min.

While the Iraq War continues, a day's sightseeing and the features of a German hotel provoke a stream of thoughts about events large and small.



- *Throwing Stones (Hotel Diaries 3)*, 2004  
SD video, colour, sound, 11 min.

As the camera looks out through a barred window and the clock strikes four in a Swiss city, the death of Yasser Arafat provides the starting point for a journey back in time.



- *B & B (Hotel Diaries 4)*, 2005  
SD video, colour, sound, 6 min.

The perception of an Anglo-American hotel room is coloured by new revelations about the “War on Terror” and the “Special Relationship” that exists between Britain and the United States.

- *Pyramids / Skunk (Hotel Diaries 5/6)*, 2006–07  
SD video, colour, sound, 17 min.

Hamas have just won the Palestinian elections and a chocolate bar in a Rotterdam hotel room eventually reminds the filmmaker that there are more important things going on in the world outside. Exactly one year later he returns to the same city and checks in at a very different hotel.



- *Dirty Pictures (Hotel Diaries 7)*, 2007  
SD video, colour, sound, 14 min.

Moving from one hotel in Bethlehem to another in East Jerusalem, the filmmaker encounters a series of problems involving a ceiling, a video camera, and the Israeli occupation of Palestine.

- *Six Years Later (Hotel Diaries 8)*, 2007  
SD video, colour, sound, 9 min.

The filmmaker returns to the city where he made the first video in the series and looks back at the events of the past six years.



- *Flag Mountain*, 2010  
HD video, colour, sound, 8 min.

A view across the border in Nicosia, the divided capital of Cyprus, from the rooftops of the Greek Cypriot south to the mountains of the Turkish Republic in the north, where a display of nationalism is enhanced by filmic means. Moving between macro and micro perspectives, *Flag Mountain* sets dramatic spectacle against everyday life as the inhabitants of both sides of the city go about their daily business.









- *unusual Red cardigan*, 2011  
SD video, colour, sound, 13 min.

The discovery of a VHS tape of the artist's films for sale on eBay triggers obsessive speculation about the seller's identity.



- *The Man Phoning Mum*, 2011  
HD video, colour, sound, 12 min.

Revisiting the original locations of *The Girl Chewing Gum* thirty-five years later, *The Man Phoning Mum* retraces its camera movements and superimposes the new material on the old. Black-and-white passers-by from 1976 cross paths with their colourful present-day counterparts, oblivious to each other's existence.





- *Horizon (Five Pounds a Belgian)*, 2012 (commissioned by Turner Contemporary)  
HD video installation, colour, sound, 18 min. (loop)

Filmed in and around Margate on the English coast, *Horizon (Five Pounds a Belgian)* consists of a series of identically composed images of views out to sea, recorded over several months in dramatically different weather conditions. Incorporating chance events that took place over the course of filming, the work stresses and contrasts changes in light, colour, and movement, moving back and forth between documentary representation and near abstraction.





- *Soft Work*, 2012  
HD video, colour, sound, 38 min.

Waiting by the sea with his camera running, the artist complains about the weather and attempts to describe his intentions and working methods. *Soft Work* was made spontaneously during the production of *Horizon (Five Pounds a Belgian)*.



**Dad had a strong sense of civic duty.**



**He was a perfectionist with a steady hand.**



**I remember it from my grandparents' house.**

- *Dad's Stick*, 2012 (commissioned by Frieze Foundation for Frieze Film)  
HD video, colour, sound, 5 min.

*Dad's Stick* features three objects that were shown to the artist by his father shortly before he died. Two of these were so well-used that their original forms and functions were almost completely obscured. The third object seemed to be instantly recognizable, but it turned out to be something else entirely. Focusing on these ambiguous artifacts and events relating to their history, *Dad's Stick* creates a dialogue between abstraction and literal meaning, exploring the contradictions of memory to hint at the character of a dead father and his relationship with his son.



## unusual Red cardigan

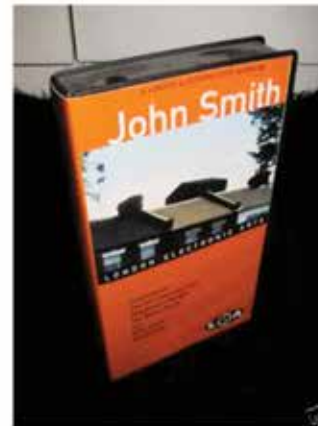
Selected images from an installation comprising digital prints, light-box text, video, and readymade objects.

“His starting point is one of his best-known works, *The Girl Chewing Gum*, which he made as a student in 1976. Smith revisits this work, both in terms of its continuing legacy and also in a literal sense, filming the same street corner in Dalston 35 years on.

From this video work, Smith then leads us on a narrative journey that explores ideas around identity and anonymity—both his own (as perhaps underlined by the ubiquitousness of his name), and that of his two main protagonists, the girl who chews gum in his film and an on-line seller of his videotape containing this work. From this otherwise innocent if rather over-priced on-line offer, Smith is compelled to investigate further. The exhibition comprises the clues that he finds—both forensic evidence and artefact. From these fragments we piece together a kind of identikit image of the seller’s personality, and enter into Smith’s bizarre shaggy dog journey of speculation and discovery.”

Ingrid Swenson, press release for *unusual Red cardigan* at PEER, London, 2011





Enlarge

### John Smith Girl chewing gum Rare edition VHS

Item condition: **Used**  
Time left: **6 days 14hours** (08 Feb, 2010 16:48:09 GMT)  
Bid history: **0 bids**

Starting bid: **£100.00**

Enter maximum bid:  [Place bid](#)  
(Enter £100.00 or more)

[Watch this item](#)

Postage: **FREE P&P Royal Mail 1st Class Recorded**  
[See all details](#)  
Estimated delivery within 4-5 business days.

Payments: **PayPal** | [See details](#)  
Pay with PayPal and you can be fully protected. [Learn More](#)

Returns: **No Returns Accepted**

#### [Description](#) [P&P and payments](#)

##### Item specifics - VHS

Genre:	--	Format:	--
	--	Condition:	<b>Used</b>

This is an extremely **rare edition** of the legendary films by John Smith.

John Smith most famous "The Girl Chewing Gum"

This VHS was released by London Electronic Arts but is not for sale any longer.

The VHS is an original. They only rent this film out now at a high price.



In February last year I received a Google Alert informing me that a VHS compilation tape of my films was available for purchase on eBay. When I visited the eBay site I discovered that this second-hand tape, which had previously retailed for twenty pounds, was being offered for sale with a reserve price of five times that much. Intrigued by the fact that anyone could attach a value of a hundred pounds to this technologically obsolete relic, I immediately became curious about the seller's identity. Studying the eBay page I found out that the seller, *serenporfor*, had 148 stars and 100% positive feedback. But who was *serenporfor*, and what else could I find out about him/her? Was there a clue in the name? Was it an anagram? If so, configurations like *Senor F Roper* and *Rose Pronfer* offered no illumination.

I had never used eBay before and I initially found it quite confusing, but looking more closely at the webpage I discovered that the 'item location' was Maesteg (another anagram? *Game set? Get same?*). I searched Google Earth and found some bungalows in a small Welsh town. Wikipedia told me that Maesteg's population in 2001 was 17,959. But it told me nothing about *serenporfor*.

Then I noticed a link on the eBay webpage called 'see other items'. I clicked on it and abruptly found myself in *serenporfor*'s world. She (it now seemed likely that *serenporfor* was a woman) was selling eight other items. Eight clues. As I looked at the photograph of the *Cheerleading Pom Poms* a picture began to form in my mind.

---

In 1976, as a 23 year old art student, I made a short film called *The Girl Chewing Gum*. Most people didn't think much of it at the time but I thought that it was pretty good, so I kept on showing it whenever I did a screening of my work. As time went by it gradually attracted more interest, to such a degree that it eventually became my best-known film (the only one that *serenporfor* mentions in her description of my VHS compilation). When I meet people who associate me with a work that I made 35 years ago and ask me "Do you still make films?" the popularity of *The Girl Chewing Gum* feels like a mixed blessing. But I am intrigued by the fact that this, of all my films, remains the one that is most widely appreciated.

I still screen *The Girl Chewing Gum* regularly, but over the years it seems to have acquired a new layer of meaning. My 1976 footage of everyday life looks now, at least to the young, like an archaic recording from a strange and long-lost world. I have even read online descriptions saying that it was shot before colour film was invented. The people who happened to pass through my camera's field of view one grey afternoon in Dalston 35 years ago have become very familiar to me and now feel like old friends. *The Girl Chewing Gum* herself must be at least 50 years old, probably a grandmother. I wonder what clothes she wears now, whether she still chews gum and whether she, like myself, still lives nearby. Maybe we pass each other in the street.

I wonder what her name is.



[Watch this item](#)

### Seller info

**serenporfor** ( 148  )

100% Positive feedback

[Ask a question](#)

[Save this seller](#)

[See other items](#)

### Other item info










Item number: 330400924479

Item location: maesteg,  
Bridgend,  
United  
Kingdom

Post to: United  
Kingdom

[Share](#)  [Print](#)

 [Report item](#)

		Price	Postage to E8 3HN	Free	Time Left
	Cheerleading Pom Poms red and white <a href="#">Quick look</a>	0 Bids	£3.00	Free	3d 5h 14m
	Red or Dead handbag and matching shoes Size 7 <a href="#">Quick look</a>	2 Bids	£5.50	Free	3d 5h 20m
	Resident Evil Outbreak Playstation 2	0 Bids	£0.99	Free	3d 5h 26m
	River Island Blue handbag <a href="#">Quick look</a>	0 Bids	£3.00	Free	3d 5h 41m
	unusual Red cardigan <a href="#">Quick look</a>	0 Bids	£0.99	Free	3d 6h 0m
	Baby boy knitted jumper 3-6 months	3 Bids	£2.20	Free	3d 6h 20m
	Green rabbit fur handbag <a href="#">Quick look</a>	1 Bid	£5.00	Free	3d 6h 31m
	Ottawa 60 Backpack for travelling <a href="#">Enlarge</a>	0 Bids	£5.00	+£2.70	3d 6h 40m
	John Smith Girl chewing gum Rare edition VHS	0 Bids	£100.00	Free	3d 7h 0m



Zoom unavailable

Enlarge

### unusual Red cardigan

Item condition: **Used**

Time left: **2 days 1 hours** (08 Feb, 2010 15:48:23 GMT)

Bid history: **0 bids**

Starting bid: **£0.99**

Enter maximum bid:    
(Enter £0.99 or more)

Postage: **FREE P&P Royal Mail 2nd Class Standard**  
[See all details](#)  
Estimated delivery within 6-8 business days.

Payments: **PayPal** | [See details](#)  
Pay with PayPal and you can be fully protected. [Learn More](#)

Returns: **No Returns Accepted**

[Description](#) [P&P and payments](#)

#### Item specifics

Condition: **Used**

Size: **Size 12**

Usual pretty shaped neck, red cardigan, good condition.

Smoke free pet free home.

## Deutsche Übersetzungen

- 172 DAS UNMITTELBARE VERMITTELN: ÜBER JOHN SMITH  
*Martin Herbert*
- 182 JOHN SMITHS *THE BLACK TOWER*:  
NAHAUFNAHMEN DES UNZEIGBAREN  
*Kathrin Meyer*
- 189 JOHN SMITH UND SEIN GIGANTISCHER MOLCH  
*Ethan de Seife*
- 197 ENGLISCHER EXZENTRIKER  
*Ian Christie*

## DAS UNMITTELBARE VERMITTELN: ÜBER JOHN SMITH

Martin Herbert

1.

Wenn es einen Punkt gibt, an dem sich Zurückhaltung nicht mehr von Zurschaustellung trennen lässt, dann findet man genau dort John Smiths *The Girl Chewing Gum* (1976). Nehmen Sie Ihre 16mm-Kamera und laden Sie sie mit Schwarzweißfilm, richten Sie sie auf eine Straßenecke im Stadtteil Dalston in East London und bewegen Sie sie nicht allzu sehr. Die Welt, die Ihnen dann ins wartende Bildfeld gleitet, wird, scheinbar, mit ihren vorbei schlendernden Fußgängern und verliebten Tauben eine gnadenlos eintönige sein. Das können Sie in der Postproduktion allerdings komplett umkehren – indem Sie eine allwissende Off-Stimme darüber legen, um jene selbstdirigierten Handlungen, die sich bei laufender Kamera ereignen, deterministisch anzuleiten („Okay, jetzt soll der alte Mann mit dem weißen Haar und der Brille die Straße überqueren ... na, los, schnell!“, dies nur als ein Beispiel unter vielen) – und die, auf ganz ökonomische Weise, den Film zu einer kritischen Befragung hinsichtlich der angeblichen Transparenz und Wahrhaftigkeit des Dokumentarfilms und, umgekehrt, der lenkenden Kraft der Sprache ausweitet. Jedoch werden Sie an diesem Punkt nicht aufhören.

Ihr Erzähler – Sie selbst – wird komplex, unberechenbar, zögerlich, dabei erweitert er in konzeptueller Hinsicht den Blickwinkel, indem er sich von einem Aufzwingen seiner

selbst auf die Ereignisse hin zu einer – zumindest flüchtigen – Thematisierung von Arbeitsmigration in dieser Gegend bewegt. Damit hat sich Ihre Straßenecke sofort verbreitert, nimmt sie doch nun Kontakt mit einer weitläufigen Welt des Wirtschaftlichen und der Transmigration und einzelner lokaler Communities und Ungleichheiten auf. Als nächstes, und zum Zeichen, dass ein neues Stadium in der fortschreitenden Destabilisierung der Szenerie erreicht ist, lässt Ihr Erzähler durchblicken, dass seine Stimme nicht Teil der Haupttonspur mit ihrem Verkehrslärm und ihrer fortwährend schrillenden Alarmanlage ist. Er spricht, so verkündet er unversehens, von einem Feld aus, „bei Letchmore Heath, das liegt etwa 25 Kilometer entfernt“, umgeben von Strommasten und Bäumen. Der Straßenlärm klingt ab, wie ihm geheißen (obwohl ein paranoider Betrachter inzwischen wohl nichts mehr so nimmt, wie es sich ihm darbietet) und der Erzähler erfindet bei seinem Neubeginn in einem anderen Modus Geschichten über die Passanten in Dalston. Die Szene, so erklären Sie, ist genau all das, wozu Sie sie erklären.

Schließlich, nachdem Sie die filmische Illusion bereits einige Male gebrochen haben, oder doch zumindest die offenbare Einheitlichkeit von Ton und Bild, brechen Sie sie als Zugabe noch ein weiteres Mal – indem Sie auf das mit Masten übersäte Feld

ein teils wie leergefegtes Ackerland schneiden und die nicht zu diesem Filmbild gehörigen Geräusche aus Dalston darüber legen. Von Ihrem Londoner Straßenrand aus haben Sie somit in ein paar ökonomischen Sprüngen einige unwahrscheinliche und einander überlagernde physische, konzeptuelle und kritische Räume berührt. Zudem – auch nicht ganz unwichtig, haben Sie die Leute dazu gebracht, Ihnen zuzuschauen, weil Sie *witzig* waren – „Jetzt soll alles ganz langsam nach unten sinken, und zwar sobald die fünf Jungs vorbeigegangen sind ...“, sagen Sie und bewegen dabei die Kamera immer weiter aufwärts – wobei Sie aus dem Strukturellen Film abgeleitete Methoden mit dem grotesken Witz von Monty Python oder den Goons verschmelzen, so als wollten Sie sagen: Also diese beiden scheinbar getrennt existierenden Hemisphären könnten doch eigentlich auch miteinander verbunden sein. Das gilt für alles, oder zumindest kann es so erscheinen.

Und später entscheiden Sie dann, auch jetzt nicht aufzuhören. Was hier fehlt (oder eigentlich nicht ganz, bei dieser a-posteriori-Erzählung, was aber zumindest nur angedeutet bleibt), ist der Raum, wenn man so will, der Zeit. Also kehren Sie 35 Jahre später, in einem kulturellen Moment, der von reflexhafter Nostalgie gekennzeichnet ist, noch einmal an jene selbe Straßenecke zurück – und zu demselben Feld, das zumindest ist das erklärte Ziel – und Sie filmen erneut und legen den neuen Film über den alten, das Kaugummi kauende Mädchen und ihre temporären Mitmenschen flackern durch

das gestochen scharfe Videomaterial hindurch wie monochrome Zelluloidgespenster, Vergangenheit und Gegenwart durchsetzen einander. Dass Sie jetzt ein anderes Aufzeichnungsmedium verwenden ist noch längst nicht alles, was sich verändert hat. Die mit dem Titel *The Man Phoning Mum* (2011) angekündigte archetypische Figur geht hier mit einer Kompakttechnologie um, die im Jahr des Punk unvorstellbar war, nämlich mit einem Mobiltelefon. Auch Dalston hat sich irgendwie verändert; Ihre Straßenecke öffnet sich noch immer auf eine größere Welt – sie ist nun Teil eines East End, dessen wachsende Gentrifizierung sich teilweise aus den dort lebenden Künstlern und den dort eröffnenden Galerien ableitet (eine soziologische Fußnote, die den vorliegenden Text kümmerlich erscheinen lassen könnte) –, ist aber noch immer so polyglott wie eh und je. Indes können Sie aber nicht, „etwa 25 Kilometer entfernt“, das Feld wieder finden. Glauben Sie das oder lassen Sie es sein.

Und doch lässt sich dieser heraklitesche Raum, so will Smith zeigen, immer noch weiter ausfalten: Ja, er entfaltet sich in der Tat aus eigenem Antrieb immer weiter. Bei der Londoner Ausstellung im Jahr 2011, wo er (in Hoxton, also nahe bei Dalston) *The Man Phoning Mum* zeigte, verfolgte Smith auch eine Logik des Remake, indem er auf einer Ansammlung von Monitoren eine Reihe von YouTube-„Hommagen“ an *The Girl Chewing Gum* präsentierte, wodurch die Ausdehnung dieses Films in den digitalen Raum und in eine Myriade internationaler Stadtumgebungen markiert wurde. Zugleich stellte er,

nachdem er auf eBay anscheinend eine alte VHS-Kopie teuer zum Verkauf angeboten fand, Spekulationen über die Identität des unter einem Pseudonym auftretenden Verkäufers an (und weitete schelmisch das aus dem Netz abgeleitete Interesse an Identität und Anonymität auf den Aufenthaltsort des ursprünglichen „girl chewing gum“ aus) und tätigte mit demselben Onlinehändler noch weitere Transaktionen über andere Gegenstände. Daraus ergab sich, dass schließlich ein roter Pullover zur Skulptur verwandelt endete, womit das scheinbar Gewöhnliche – in klassisch Smithschem Stil, obschon diese Hinwendung zu physischen Objekten neu für ihn war – mit zahlreichen unerwarteten Resonanzen befrachtet erschien. Zu der von Smith so geschätzten unmittelbaren Umgebung – so suggerierte es das Werk in seinem fast übermäßig vernetzten zeitgenössischen Kontext – gehören nun auch entlegene Bereiche, die nur per Klick zugänglich sind.

## 2.

Im Verlauf der vergangenen vier Jahrzehnte hat sich Smiths Kunst auf geschickte und erfindungsreiche Art und Weise selbst um jene Faszinationen herum organisiert, die von *The Girl Chewing Gum* und *The Man Phoning Mum* angezeigt werden: das Lokale als großzügig Welt-umfassender Mikrokosmos; die Macht der Sprache zur An- wie zur Fehlleitung; wie Film Zeit, die Umgebung oder schwer vorstellbare Themen komprimieren kann, die folglich in den Vordergrund rücken, und, im gleichen Zusammenhang, die fragwürdige Wahrhaftigkeit – die gefährlich Vertrauen erweckende Oberfläche und verborgene

Mechanismen – des von Smiths gewählten Mediums. Und wenn es einen Punkt gibt, an dem die latent in *The Girl Chewing Gum* enthaltene soziokulturelle Kommentarebene explizit in Erscheinung tritt, dann mit *Shepherd's Delight* (1980–84), einem Film, der anfänglich als Dekonstruktion von Humor erscheint, sich jedoch schon bald als eine programmatische Unterhöhlung leicht verfügbarer Annehmlichkeiten erweist und eine scharfe Kritik an einlullendem, auf Vergnügen ausgerichtetem Konsumismus übt – und dabei vorführt, wie Smith reflexive Form und Inhalt in delirierende Übereinstimmung bringt.

*Shepherd's Delight*, der den Untertitel *An Ananalysis* [sic!, stotternd] *of Humour* trägt und um pädagogische Exkurse zu der Frage strukturiert ist, wie bestimmte Witze funktionieren (Was diese nicht ohne schwere Einbußen überstehen, fast wie in E.B. Whites Vergleich der Erklärung von Humor mit dem Sezieren eines Froschs: Man ist nicht besonders erpicht darauf, hinterher das Resultat zu sehen, und der Frosch stirbt.), enthält auch einen irrwitzig beschleunigten Strom assoziativer visueller Gags, bei dem der Betrachter kaum noch mitkommt. Ein lustig vor sich hin pfeifender Maler malt das Bild eines kleinen Vogels schwarz und signiert mit „Renoir“: Wenn man den frankophonen Wortwitz verdaut hat, ist Smith bereits dabei, einen fürchterlichen Shakespeare-Witz zu reißen und treibt in einem Toilettenraum heftigen Unfug mit dem beweglichen „vacant/engaged“-Zeichen (frei/besetzt), um noch mehr Doppeldeutigkeiten in die Welt zu setzen (Renoir in der Toilette, der kein Englisch

sprechen kann: CANT ENG). In einer Erweiterung seines frühen, auf dem Spiel mit Gleichklang basierenden, ungeheuer schnellen, pseudo-akademischen Bild-Text-Traktats *Associations* (1975) überlagern sich zahllose visuelle und verbale Schichten. Kurz darauf wird er verschmitzt erklären, dass das Schild auf der „Teacher's“-Scotch-Whisky-Flasche vor seiner grundlegenden Überarbeitung schon den Kater des nächsten Morgens prophezeite, trug es doch das Wort „ache“ im Namen versteckt. Und in der Tat wird im Film viel getrunken, viel geflohen.

An einer Stelle wird ein Whisky trinkender Mann blitzschnell mit einer Frau zusammengeschnitten, die Weichspüler der Marke „Comfort“ einschenkt, und der thematische Kern dieses mosaikartigen, maximalistischen Films ist diese rasante mikro-historische Überbrückung, die behauptet, zusammenzufassen wie die britische Öffentlichkeit durch den wachsenden Erfolg eines beliebten Weichspülers behaglichkeits-süchtig wurde. Das ist ein vorsätzlich lächerlicher Vorschlag, doch hat Smith (wie immer) ein ernsthaftes Anliegen, geht es ihm doch um den Weichmachereffekt, den der Konsumismus mit seiner Irrlehre, das Kaufen von Dingen mache einen Bürger glücklicher, auf das soziale Gewebe ausübt. *Shepherd's Delight*, dessen Vortragender Gedanken darüber nachhängt, wie Witze von sich aus „ein tröstendes Gefühl“ herstellen, wendet sich so, und keineswegs zufällig, gegen die Schlafmittel der Behaglichkeit. Im Film folgen die Witze zu schnell aufeinander oder werden durch übermäßiges Erklären um ihre

Pointen gebracht, der „ernsthafte“ Teil – ein akademischer Vortrag – ist komisch und der komische Teil fällt trügerisch ernst aus, und die angebliche Objektivität seiner dokumentarischen Form wird gegen Ende von einem Auftritt des Filmemachers unterhöhlt, bei dem er sich, in einem Anfall anscheinender, ebenfalls nicht vertrauenswürdig wirkender Aufrichtigkeit, zu seiner ganz eigenen Art der Ausflucht bekennt: einem Alkoholproblem.

Smith – erinnernd an den Gemeinplatz, Ideologie funktioniere dann am besten, wenn sie unbemerkt bleibt – betätigt sich hier also nicht nur als Konsumanalytiker, er deutet auch auf das vermeintlich objektive und analytische visuelle Format, das er zugleich anektiert und anarchisch in seine Einzelteile zerlegt. Was sich einfach mit einem Satz wie „Der Schein trügt.“ zusammenfassen ließe: Eine Lektion, die im britischen Kontext zur Zeit der Regierung Margaret Thatchers handfeste Auswüchse bildete, als die konservative Partei eine traditionsbesessene, lauschige Vision des Landes austüftelte, während sie rigoros dessen industrielle Basis abwickelte und strategisch die Arbeiterklassen unterminierte. Die Tarnung von Abscheulichem als Gutartigem ist der Grundgedanke des Films *Om* (1986) – einer brillant anspielungsreichen formalen Erweiterung eines trügerischen Moments in *Shepherd's Delight*, wo der Anblick eines Spiegeleis, das in der Pfanne brät, mit dem Geräusch von Sprühregen zusammengeführt wird –, in dem ein in orangefarbene Gewänder gekleideter meditierender Mönch präsentiert wird, wobei



Räucherstäbchen-Schwaden ins Bild wehen. Nach einer gewissen Zeit aber geht das „Om“-Geräusch, das er die ganze Zeit von sich gegeben hat, in das elektrische Brummen des Rasierers bei einem Friseur über, seine „Mönchsrobe“ wird weggezogen, sichtbar werden ein Freizeithemd und Hosenträger, und er entpuppt sich als zigarettenrauchender Skinhead – Sinnbild des vergifteten Nationalismus, der damals Großbritannien ergriff –, der sich gerade eine 1A-Schädelrasur verpassen lässt.

Handelt es sich hier um das hochgradig verdichtete Modell einer Wandlung, die im Verlauf der Zeit sichtbar wird, so artikuliert eine Arbeit wie *Slow Glass* (1988–91) weniger deutlich sichtbare Veränderungen. Die diskursiv angelegten, kneipenbasierten Gedankenflüge seines Erzählers, des Filmemacherkollegen Ian Bourn (bei einem Guinness, das berühmt ist für seine lange Einfüllzeit), drehen sich um die Geschichte der Glasbläserei und des Glasierens und eine versunkene Welt geduldigen Handwerkertums, die in England ihren Ursprung auf die römische Zeit zurückführen kann. Doch in diesem Film, dessen Drehbuch wesentlich auf der Tatsache basiert, dass Glas eine Flüssigkeit ist – es wird dicker, wenn es auskühlt, doch kristallisiert es nie, die scharfe Kante frisch aufgeschnittenen Glases wird mit der Zeit stumpfer –, geht es auf umfassendere Weise um Wandel. (Eröffnungssatz: „It’s not the same.“ – „Es ist nicht das Gleiche.“) Die Glasherstellung dient hier als polyvalente Metapher. Denn was die Themenbereiche betrifft, über die Smiths Kamera hinweggeht, während Bourn

spricht, geht es um den Niedergang anderer Welten als derjenigen des Handwerks: vom Lokalen (dem räuberischen, Gemeinden zerreißenen Spekulantentum am East Londoner Immobilienmarkt) bis hin zum Globalen (der Erzähler, mit den Worten spielend als er Instabilität erörtert, erwähnt Michail Gorbatschow und „Glasnost“).

Mit seinen hineingeschnittenen Rückblenden auf die 1950er Jahre mit gekachelten Kaminen und großen Radiogeräten und seiner strikt reflexiven Weigerung, „Transparenz“ vorzutäuschen, nimmt *Slow Glass* indessen scheinbar eine ganz eigene Distanz zur Tradition des britischen Dokumentarfilms ein. Smiths Film ist weniger eine lineare Argumentation oder vermeintlich objektive Reflexion als eine Studie über Widersprüche, ein Mechanismus der beständigen Unterhöhlung, durch den der Betrachter hindurch steuern und denken muss. So hat man sich etwa mit der Tatsache abzufinden, dass der Erzähler den Verlust der Vergangenheit beklagt, ihn dies aber in einen Zusammenhang mit jenem traditionsversessenen Konservatismus stellt, der Smiths zentrales Hassobjekt ist. Abzufinden, so Bourn, hat man sich auch damit, dass Zeit und Wandel und Distanz den Ereignissen überhaupt erst Klarheit und Schärfe verleihen („Es ist die Vergangenheit, die wirklich und klar ist.“), dass sie es aber auch sind, die letztlich alles unerbittlich wegspülen. Der daraus resultierende Tonfall ist komplex: Man schickt sich darein, dass alles im Wandel begriffen ist, weigert sich jedoch, dies als Ausrede für soziale Ungerechtigkeiten hinzunehmen.

Angedeutet wird auch: Wenn Zeit ein Mittel der Fokussierung ist, dann könnte ein sich in aller Langsamkeit entwickelnder Film, der Veränderungen in der urbanen Landschaft registriert, vielleicht eine ähnlich klärende Funktion übernehmen.

Denkt man an Smiths langjährige Hingabe an die Aussicht von seiner Türschwelle, kann es kaum überraschen, dass ihn die Veränderungen der Wohnsituation in seiner Umgebung immer wieder beschäftigt haben. Der Film *Blight* (1994–96), der sich vor dem konkreten raumzeitlichen Hintergrund des Baus der Verbindungsstraße M11 in East London und den Häusern abspielt, die ihr weichen mussten, behandelt die Unvermeidlichkeit von Veränderungen mit einigem an Ironie und Schärfe, enthält er doch Filmmaterial von Häusern, die sich scheinbar selbst dekonstruieren – sich vor der heransausenden Abrissbirne verneigen –, und einem doppeldeutigen „kill the spiders“-Refrain (der, wie sich herausstellt, aus einem völlig sachfremden Kontext herausgeschnitten und umgewidmet wurde), der an das Ausmerzen eines unerwünschten Befalls denken lässt. Wie es bereits bei *Slow Glass* der Fall war, muss auch hier das, was der Film kommunizieren möchte – nicht zuletzt die Gefahren eines Vergessenstriebs hin zu einer Zerstörung der „wahren“ Vergangenheit – aus seinen Manipulationen und Verkerungen extrahiert werden: angefangen bei der emphatisch überdeterminierten, geheimnisvollen und oft sehr schönen Musik (die Jocelyn Pook für den Film komponiert hat), die Zerstörungsrhythmen in sich aufgenommen hat. Der Künstler hat den

Großteil der Arbeit selbst gemacht, jetzt ist es an Ihnen.

### 3.

Doch Smith lässt sich nicht allein als Filmemacher beschreiben, der mit strengen Mitteln politisierte Ziele verfolgt. Sein Projekt, im Zusammenhang mit der Frage, wie sich das Lokale exponentiell ausdehnen kann, hat ein weit offeneres Ende und ist zudem – bei aller peinlich genauen Kontrolle, die er auf die Fertigung seiner Produkte verwendet – von glücklichen Zufällen geprägt. *The Black Tower* (1985–87), eine von Smiths besten Arbeiten, ist ebenso sehr eine Demonstration, wie weit man mithilfe linguistischer und visueller Manipulationen von einem simplen Ausgangspunkt aus kommen kann, wie *The Girl Chewing Gum*. Seine von einem Ich-Erzähler präsentierte Narration in Form einer urbanisierten Gothic-Horror-Geschichte zeigt dabei lediglich ein einziges, seltsames Gebäude aus unterschiedlichen Perspektiven, so dass der Eindruck entsteht, das Gebäude verfolge den Erzähler – die einzige Person, die den Turm sehen kann –, was ihn in geistige Verwirrung und ein eremitenhaftes Leben stürzt, mit Eiskrem als einziger Nahrung. Es ist eine zugleich spannende, gut strukturierte Erzählung und eine, die sich selbst auf verschiedenen Ebenen untergräbt.

Denn *The Black Tower* erweist sich, während die Erzählung voranschreitet, als explizit materialistisches Werk: ein Konstrukt, zu dessen formalen Strategien auch eingefügte Schwarzblenden gehören, die nichts oder aber auch Nahaufnahmen des Gebäudes sein könnten; Teile der

Geschichte werden vor anscheinend abstrakten Farbhintergründen erzählt, die sich als korrespondierend zu physischen Gegenständen herausstellen; rückwärts gesprochene Passagen, in Analogie zu der umgedrehten Schrift, die auf einer nassen Zeitung sichtbar wird, sowie Verweise auf Schnitt (und das Verrinnen von Zeit) wie etwa Autos, die auf der einen Seite in einen Baum „hinein“ fahren, und andere Autos, die auf der anderen Seite wieder herauskommen. Es geht hier um die Balance, oder besser, um die Umkehrbarkeit. Der Film weist sich selbst immer wieder als konstruierter aus: Er ist auch ein Ouroboros, ein Erzählstrang, der seinen eigenen Schwanz verschluckt hat, denn einmal sagt der durch seine Angst ins Hausinnere getriebene Erzähler: „Ich habe den größten Teil meiner Zeit darauf verwendet, an diesem Skript zu arbeiten [...] einer dramatischen Erzählung.“ Doch selbst wenn die Erzählung sich selbst widerspricht, tragen einen ihre Überzeugungskraft und der Anflug authentischen Unbehagens weiter; auch der Tatsache zum Trotz, dass ihre Form genau von jenen Orten bestimmt wurde, von denen aus Smith den Film aufnehmen konnte: Er konnte ihn, zum Beispiel, in den Kontext eines Krankenhauses verlegen, in das der Erzähler entsprechend eingewiesen wird. Und dieser Punkt des Widerspruchs oder der Komplexität, diese konzeptuelle Geräumigkeit, behauptet Smith, lässt sich mittels jener Umschreibung erreichen, für die er bekannt ist: *The Black Tower* begann offensichtlich mit dem Ursprungsereignis, dass er das Gebäude irgendwo in der Nachbarschaft seiner Wohnung erblickte

und sich fragte, was wohl seine Funktion sein mochte.

Wenn diese Funktion hier sein wird, alle die ihn sehen zu bedrängen und zu verfolgen, so haben wir dies als Smiths weitestmögliche Ausdehnung des Potenzials von Film zu betrachten, zugleich zu dokumentieren, zu suggerieren und zu falsifizieren. Diese „Viel-Seitigkeit“ ist von zentraler Bedeutung für sein Werk: Man denke hier etwa an die programmatische Erkundung von Klang, die beinahe paradox lokal und nichtdiegetisch in *Lost Sound* (1998–2001) Tonspuren gefundener Bänder auf das filmische Bildmaterial jener Orte schichtet, an denen sie angeblich gesammelt wurden (ein weiteres Mal zeigend, und nicht zuletzt durch die internationalistische, zufällig zusammengetragene Musik, welche anderen Welten sich in der unmittelbaren Umgebung verbergen). Es ist also vielleicht gar nicht so überraschend, dass die Filme, in welchen der Künstler selbst auftritt – wobei er sich anscheinend selbst spielt, ostentativ offen und ehrlich – einige der wirkungsmächtigsten, und reichlich trügerischen, Artikulationen seiner Methode beinhalten.

In dem angeblich an Weihnachten (doch wer könnte das wirklich mit Sicherheit sagen?) aufgenommenen Film *Regression* (1998–99) zum Beispiel wimmelt es in Smiths für die Kamera gehaltenem Monolog nur so vor „ähms“ und Räusperrern – Signifikanten der Ehrlichkeit seines Bekenntnisses. Als er seine Entscheidung erörtert, das Remake eines Werks aus dem Jahr 1978 in Angriff zu nehmen, redet er von den

Vorteilen des Arbeitens mit Videotechnologie anstelle von Umkehrfilmmaterial, und von dem Zeitgemäßen der Idee: Die „Kombination von formalen Interessen und Humor“ hat für seine Begriffe mehr mit der damals aktuellen, von der Generation der „Young British Artists“ dominierten Wirklichkeit der 1990er Jahre zu tun als mit den späten 1970er Jahren. In weinerlichem Tonfall sagt er, er wünsche sich, erfolgreich zu sein. Doch er gibt auch zu, die Kameraposition leicht erhöht zu haben, um „ein paar Jahre jünger zu wirken; sind doch nur ein paar Jahre“, zieht in Betracht, der Pickel auf seiner Nase könnte anzeigen, dass er womöglich gar jünger werde und als YBA durchgehen könnte. Das erscheint alles locker dahingesagt, ist es aber nicht. Im folgenden „Remake“-Teil führt Smith die Möglichkeiten des Films vor, Zeit gleichermaßen zu dehnen und zu komprimieren, wenn er (mit verschiedenen Graden der Gesichtsbhaarung, Beleuchtung, Graden der Vergesslichkeit usw.) sein Alter zu wechseln scheint, während er *The Twelve Days of Christmas* singt. Wirklichkeit und Künstlichkeit, menschliche und formale Selbstentblößung sind hier nur noch schwer auseinanderzuhalten.

Das ist auch kennzeichnend für seine *Hotel Diaries* (2001–07), die auf großartige Weise Smiths Instrumentalisierung von „Ehrlichkeit“ vor der Kamera ausbauen. In *Regression* hatte er die Vorteile der bequemen Videotechnik hervorgehoben („Das nimmt dem Arbeiten den Stress.“), doch gilt Videomaterial aus der Handkamera wie in dieser späteren Folge von sieben Filmen, die in

Hotelzimmern gedreht wurden, heute auch als Chiffre für Authentizität, und dem ersten spontanen Eindruck folgend, erscheinen diese Arbeiten als hochgradig wahrheitsgetreu. Wie dies natürlich ihr geschickter Produzent beabsichtigt. Was sich anscheinend abspielt, dass Smith, der auf Reisen nichts mit sich anzufangen weiß, in seinem Hotelzimmer auf und ab läuft und sich freien Assoziationen überlässt. Die erste Folge, *Frozen War* (2001), setzt mit der Bombardierung Afghanistans ein, Smith ist plötzlich mit einem seltsamerweise erstarrten Fernsehbild der BBC-Nachrichten konfrontiert. Da er, wie wir wissen, von etwas direkt vor ihm Liegenden ausgehend zu wildesten gedanklichen Verzweigungen fähig ist, fragt er sich, ob so der Moment aussieht, in dem der BBC-Sender in die Luft geflogen ist. Der Abgrund der Gewissheit und die Möglichkeit einer falschen Improvisation über das, was ein bestimmtes Bild oder Szenario „repräsentiert“, über den Wahrheitsquotient, kennzeichnet die nachfolgende Reihe von Filmen, die, wie man erkennt, viel zu viele schöne Zufallsübereinstimmungen aufweisen, als dass sie so un-inszeniert sein könnten, wie sie zu sein vorgeben.

Bei dem in Berlin aufgenommenen *Museum Piece* (2004) beispielsweise, in dem das Fernsehen meldet, dass die US-amerikanischen Attacken auf Falluja andauern und Tony Blair sich in der Frage der Legalität des Irak-Kriegs wird verantworten müssen, geht Smith vom Sprechen über Daniel Libeskind's Bau des Jüdischen Museums über den Fund eines von Siemens hergestellten

Gegenstandes in einem Korridor zu einer Erörterung von Zyklon B über, des Produkts einer weiteren deutschen Firma, und zu einem Fahrstuhl der Herstellerfirma Schindler („Schindler's Lift“). Obwohl alles schnell und wie beiläufig voranschreitet und mit Fakten durchsetzt ist, ist das Ganze verdächtig aufgeräumt und wird auf eine Weise aufgelöst, die das wirkliche Leben selten einmal zustande bringt. Bei dem in den Niederlanden aufgenommenen Film *Pyramids / Skunk* (2006/2007) gelingt es Smith, von der Toblerone auf seinem Tisch vor ihm eine elegante Überleitung von den Pyramiden (mittels der Gestalt der Einzelrippen der Schokolade) über Ägypten bis zum Wahlsieg der Hamas in Palästina zu finden. Ein Jahr später, er ist wieder in Rotterdam, verwendet er mit Erfolg die gefundenen Bilder eines Hirschs und eines Stinktiers als Zusammenfassung der Verkehrung Tony Blairs von „Bambi“ (so dessen Spitzname) zu etwas Übelriechendem ...

Es ist kein Zufall, dass in diesen Filmen Fernseher vorkommen, auf denen Nachrichtensendungen laufen. Die fragwürdige Wahrheit und gefährliche Macht der Bilder, die besonders dann zum Tragen kommen, wenn sie auf Worte treffen, war von Anfang an eine wichtige Frage in Smiths Werk; es bedarf kaum einer Erklärung, dass im Kontext der rücksichtslosen Verdrehung und der Reflektion versteckter Interessen dieser Verlogenheit des Visuellen und des Verbalen, der *Einschreibung*, heute kaum mit größerer Sorge begegnet werden könnte. Im Jahr 2007, als Smith *Six Years Later* machte, löste

er auf viel explizitere Weise den augenscheinlich informellen Charakter der *Hotel Diaries* auf. Er befindet sich, wie er sagt, in Antwerpen – oder in Brüssel, oder in Birmingham, oder in Bremen, vielleicht aber auch in Barcelona ... war er überhaupt je an den Orten, die er angeblich bereist haben wollte? Die diskursive Problematik verlagert sich (Smith behauptet schließlich, in Cork zu sein) auf die Anonymität internationaler Hotels und auf die Geschwindigkeit von Veränderungen. Cork hatte früher keine Hotels dieser Art, sagt er: Natürlich, seitdem der Film entstanden ist, ist die irische Wirtschaft wieder zusammengebrochen, also markiert *Six Years Later* bereits einige Phasen ökonomischer Veränderung. Smith will, wie wir feststellen, einen Kreis schließen: Er will den Fernseher um 1:41 Uhr morgens filmen, genau sechs Jahre nach jenem Moment, als in *Frozen War* das Fernsehbild einfro. Wir fragen uns, ob er im Fernsehen etwas Dramatisches erwischen wird.

Das tut er nicht wirklich – nur die Finanzdaten des Tages, auch wenn ihm das ermöglicht, darauf hinzuweisen, dass sich die chinesische Währung im Aufschwung befindet, wohingegen die Werte des Westens nach unten tendieren: „Sieht so aus als sollten wir uns mal wieder aufmachen und ein bisschen mehr Öl stehen. [...] Es hat eine Weile gedauert bis ich einsah, dass wir einfach genauso schlecht sind wie wir immer waren ... wir trachten noch immer nach imperialer Macht.“ Dies und das lockere, zusammengestückelte Ende des Films – Smith behauptet, dass es „ihm hier ein wenig entgleitet“,

dass er „eine Erkältung ausbrütet“ – vermitteln ein authentisches Gefühl, wenn auch eingebettet in eine Struktur, innerhalb deren wir erneut Realität von Falschheit zu unterscheiden haben. Die Jahrhunderte komprimierende Größenordnung der Aussage über britische Interessen und Haltungen indessen ist etwas, das nur über einen langen Zeitraum hinweg wirklich sichtbar wird. Die *Hotel Diaries* als Ganzes ermöglichen das – ihre scheinbare Bescheidenheit und ihr informeller Charakter sind just dies: scheinbar – und mit ihrer von Uneindeutigkeit gekennzeichneten Verknüpfung von 2001 und 2007 sind sie Vorboten der zeitlichen Überlagerung von *The Man Phoning Mum* vom Jahr 2011 auf das Jahr 1976. Zudem versinnbildlichen sie Smiths langfristig angelegtes, ungeheuer vorausschauendes Verständnis dessen, was Film alles sein könnte, selbst wenn er lediglich auf die eigene unmittelbare Umgebung ausgerichtet wird: ein beispielloser Mechanismus zur Umgarnung von Zeit und Wahrheit, jedoch einer, dem man sich mit grenzenloser Vorsicht nähern sollte.

× Martin Herbert ist Kunstkritiker, er lebt in Tunbridge Wells, England.

JOHN SMITHS *THE BLACK TOWER*: NAHAUFNAHMEN DES UNZEIGBAREN

Kathrin Meyer

Nachdem der Titel *The Black Tower* von unten nach oben vorbeigeglitzen ist (sein Erscheinen wird untermalt von einem ansteigenden leisen Zischen), bleibt die Bildfläche zunächst schwarz. Eine männliche Stimme beginnt in nüchternem Tonfall eine Erzählung: „Ich bemerkte ihn zum ersten Mal letzten Frühling, es muss Anfang April gewesen sein.“ Nun hören wir im Hintergrund Vogelgezwitscher und Straßengeräusche. Die Stimme fährt fort: „Ich erinnere mich gut, es war ein Samstagmorgen und ich ging zum Laden an der Ecke, um fürs Frühstück einzukaufen. Der Laden war geschlossen. Darum nahm ich eine Abkürzung zum Supermarkt auf der High Road. Es war ein schöner Morgen, doch fast die ganze Straße lag noch im Schatten. Ich ging unwillkürlich dicht an den Mauern und Hecken entlang, so dass der dünne Streifen Sonnenlicht mein Gesicht erreichen konnte.“ Endlich erscheint das erste Bild: Eine tiefschwarze Form liegt hinter einer Reihe von typischen Londoner Häusern. „Von hier aus sah ich ihn zum ersten Mal. Er ragte über die Dächer auf der anderen Straßenseite. Überrascht, ihn nie bemerkt zu haben, fragte ich mich, was für ein Turm das wohl sei und vergaß ihn dann für einige Wochen.“ Das Bild verschwindet, wir sitzen wieder in der Dunkelheit – bis nach etwa einer halben Minute die nächste, wiederum statische Einstellung gezeigt wird: Diesmal sehen wir den Turm zwischen

zwei Wohnblocks. Während der Erzähler weiterredet und verschiedene Geräusche seine Geschichte begleiten (etwa der Fehlstart eines Motors, vorbeifahrende Autos, Vogelgezwitscher), tritt die Bildebene eher durch Mangel an Information in Erscheinung, nämlich meistens durch Schwärze. Als *The Black Tower* (1985–87) am 19. Dezember 1988 in Großbritannien auf Channel 4 ausgestrahlt wurde, riefen zahlreiche Zuschauer beim Sender an, darunter eine Frau, die wissen wollte, ob etwas mit der Sendung nicht stimmen würde und warum es keine Vorwarnung gegeben hätte.<sup>1</sup> Was für eine Warnung hatte sie im Sinn? Hätte der Sender die Zuschauer darauf vorbereiten sollen, dass der folgende Film aus vielen schwarzen sowie einigen roten, blauen und gelben Rechtecken besteht und nur wenige Aufnahmen von Häusern, Bäumen und anderen gewöhnlich in Filmen vorkommenden Dingen zu sehen sein werden? Die offenbar verwirrende Kargheit der Bildebene spielte auch in anderen Rückmeldungen eine Rolle. Die Stimme des Erzählers verspricht etwas, das die Bilder nicht halten. Oder umgekehrt?

Die Erzählung ist so einfach wie unheimlich: Ein Mann bemerkt einen schwarzen Turm, sieht ihn immer wieder von verschiedenen, weit auseinanderliegenden Stellen Londons aus und muss allerdings feststellen, dass er der Einzige ist, der diesen

Turm sehen kann. Nach einem besonders unheimlichen Zusammentreffen mit dem Turm beschließt er, zu Hause zu bleiben und sich ihm auf diese Weise zu entziehen. Erdbeereis wird zu seinem einzigen Nahrungsmittel, bis ihn ein Krankenwagen ins Langthorne Hospital bringt (wo ihn wiederum der Turm erwartet), das er nach einigen Wochen scheinbar geheilt verlässt. Dann sieht der Erzähler den Turm wieder, weit von London entfernt, nahe Shropshire, im Wald. Die Kamera zeigt nun Einzelheiten des Turms, seine bröckeligen Backsteinmauern, blinde Fenster. Der letzte Satz, den wir vom Erzähler hören, ist: „Ich öffnete die Tür und trat in die Dunkelheit.“ Danach beginnt die Geschichte von Neuem; fast mit den gleichen Worten spricht nun eine Frau über ihre Entdeckung des Turms.

Auf der bildlichen Ebene wird noch eine andere Geschichte erzählt. Der Turm sprengt das Blickfeld im doppelten Sinn: Wenn das Bild schwarz wird, können wir uns nie sicher sein, ob wir unbelichteten Film vor uns sehen oder eine Nahaufnahme der schwarzen Oberfläche des Turms. Wir befinden uns hier bereits mitten in der Diskussion um Film als materielle Konstruktion versus Repräsentation von Wirklichkeit. Die Auseinandersetzung mit der Eigenständigkeit von Bildern, ihren Wirkungen und Möglichkeiten, Dinge medial zu repräsentieren, findet bereits nach etwa viereinhalb Minuten einen ersten Höhepunkt: Auf ein Schwarzbild folgt eine Abfolge farbiger Flächen, die jeweils an verschiedene Geräusche gekoppelt sind. Zunächst wechselt das Schwarz (Zischen und

Blubbern) zu einem dunklen Braun (Summton), wieder zu Schwarz (unbestimmtes Rascheln), von da aus zu Rot (Vogelgezwitscher), Schwarz (Knacken und Zischen), Gelb (in ein Gefäß laufende Flüssigkeit), Weiß (Blubbern) und Blau (Quietschen und Platschen) und schließlich erneut zu Schwarz. Diese Farbsequenz wird wiederholt, diesmal ohne Geräusche, aber mit folgendem Text, gesprochen vom Erzähler: „Der Teekoher weckte mich um halb neun, ich sprang auf, rannte durch den Raum und stellte ihn ab. Es hatte nachts wieder geregnet, aber als ich die Vorhänge aufzog, war der Morgenhimmel hell und klar. Fröstelnd zog ich mich schnell an und machte Feuer. In der Küche goss ich mir etwas Fruchtsaft ein und machte Porridge. Bis es kochte, spülte ich das Geschirr vom Vorabend. Der Turm ging mir nicht aus dem Sinn.“

Es folgt eine dritte Wiederholung (diesmal ohne Stimme, aber mit der bereits gehörten Tonspur), in der die abstrakten Farbflächen zu Teilen von gegenständlichen Bildern werden: Das dunkle Braun wird als Decke erkennbar, die der Protagonist zurückschlägt, als er aus dem Bett steigt, um den summenden Teekoher abzustellen. Das Schwarz ist der Vorhang, hinter dem der Morgenhimmel sichtbar wird; das Rot entpuppt sich als Kleidungsstück; das zweite Schwarz als Innenseite des Kamins, in dem Flammen züngeln; das Gelb als Glas Orangensaft, das Weiß als blubberndes Porridge, das Blau als Oberfläche, auf die das gespülte Geschirr gestellt wird. Ist es Zufall, dass John Smith hier die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie Schwarz und

Weiß wählt, also die einzigen Farben (plus Grau), die Piet Mondrian in seinem Hauptwerk verwendete? Mondrian bezeichnete die drei Primärfarben als die „innersten Farben“, auf die alle in der Außenwelt erkennbaren Farben schließlich zurückzuführen seien.<sup>2</sup> Er war mit seiner abstrakten Malerei dem Universellen auf der Spur, demjenigen, das allen einzelnen Erscheinungen zugrunde liegt. Theo van Doesburg etablierte einen Unterschied zwischen abstrakter und konkreter Malerei: Während jene auf die Außenwelt bezogen ist, stehen bei dieser die Farben und Formen für sich.<sup>3</sup> Barnett Newmans Gemäldeserie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–70) ist eine Antwort in diesem Sinne auf Mondrian. Newman will die Farben von den Ideen befreien und ihre expressive Qualität in den Vordergrund rücken.<sup>4</sup> Zwischen diesen Polen der Darstellung und Expressivität schwingt die gerade geschilderte kurze Sequenz in *The Black Tower* mit jeweils unterschiedlichem Ausschlag. Die jeweilige Farbe wird zunächst durch eine Nahaufnahme des Objekts isoliert, füllt die gesamte Leinwand. Die Tonspur verweist in diesem Moment bereits auf die Genese der Farbfläche, doch scheinen Bild und Ton zunächst abgesehen von ihrer Gleichzeitigkeit in keinem direkten Zusammenhang zu stehen. Rot, Gelb und Blau entfalten eine starke, fast schockartige Wirkung, zumal sie im übrigen Film nicht in dieser Intensität vorkommen. Im zweiten Durchgang spielt Smith mit den Assoziationen, die Sprach-Bild-Kombinationen anstoßen. Wie in einem Wahrnehmungsexperiment werden wir mit derselben Abfolge von Farben konfrontiert.

Hören wir in unserer Erinnerung nun die Geräusche von vorhin? Ordnen wir die Farben dem Text zu? Im dritten Schritt werden die Flächen bewegt und damit gezeigt als Aufnahmen von Dingen und Vorgängen des alltäglichen Lebens, die nun eindeutig den eben erzählten Begebenheiten zuzuordnen sind.

Ich stelle mir vor, dass Mondrians Gitter (wie Max Bill meinte<sup>5</sup>) jeweils Ausschnitte aus einem riesigen, unendlichen Gitter sind. Jedes seiner Bilder zeigt nur einen Teil, eine Konstellation unter vielen. Wir zoomen für einen Moment in dieses riesige, unüberschaubare Gitter hinein und sehen die Linien und Farben, aus denen es gebildet ist. Zoomen wir weg von der Oberfläche des schwarzen Turms und suchen nach Texten, die etwas über das reale Gebäude erzählen, dann erfahren wir, dass John Smith in den 1980er Jahren innerhalb East Londons umzog, in die Colville Road, Leytonstone. Von hier aus hatte er Ausblick auf seinen kleinen Garten, dahinter liegende Bahngleise, einen Friedhof und am Horizont zeichnete sich eine mattschwarze Silhouette ab, die das Licht zu absorbieren schien wie ein schwarzes Loch. Ein Nachbar erzählte Smith, es handele sich bei dem Gebäude um die psychiatrische Abteilung eines geriatrischen Krankenhauses (in Wirklichkeit war es ein Wasserturm), was die Assoziationen von Dunkelheit, Angst und Verderben beflügelt haben mag.<sup>6</sup> Das riesige Gebäude war von vielen verschiedenen Perspektiven aus sichtbar, die Smith nach und nach „einsammelte“. So wurde die Geschichte eines Mannes, der von einem schwarzen Turm verfolgt wird,

um Stellen herum konstruiert, von denen aus der Turm sichtbar war: ein Krankenhaus, ein Friedhof, ein Gefängnis (oder vielmehr eine hohe Mauer, die der Erzähler als Gefängnismauer angibt), ein Gebäude, das als Fabrik bezeichnet wird (hinter einer weiteren Mauer), eine Kirche, eine Baumgruppe. Smith sagt: „Ich sammelte eine Reihe von Bildern und schrieb dann eine Geschichte um sie herum. [...] Der Film sollte mit dem schmalen Grat zwischen dem Eintauchen in ein psychologisches Narrativ und dem Betrachten des Films als das, was er ist – eine materielle Konstruktion, eine Assemblage aus einem bunten Allerlei – spielen. Von daher bewegt er sich ganz langsam zwischen den vollkommen abstrakten Manipulationen von Bildern und einer ganz einfachen Erzählung hin und her.“<sup>7</sup>

In Alfred Hitchcocks *Spellbound* (1945) wird die Leinwand ganz weiß, ganz von der vorher gezeigten Milch eingenommen. Weiß erregt den Protagonisten so stark, dass der Zuschauer im Verschwinden der vorherigen Szene hinter dem einfarbigen Rechteck mit seinen eigenen Gewaltassoziationen allein ist. Gilles Deleuze zieht dieses Beispiel heran für die Betrachtung von Kadrierung und die darin Raum findenden Extreme der Verknappung (wenig Bildinformation bis hin zu einer monochromen Fläche) und Sättigung. Er bemerkt: „Wenn wir nur sehr wenig in einem Bild sehen, dann deswegen, weil wir es nicht richtig lesen, seine Sättigung oder Verknappung schlecht einzuschätzen wissen.“<sup>8</sup> Die eigentliche Funktion des visuellen Bildes liegt „über seine Sichtbarkeit hinaus

in seiner Lesbarkeit [...]“<sup>9</sup> *The Black Tower* stellt durch den extremen Einsatz der Verknappung die Lesbarkeit des Bildes immer wieder auf die Probe. Statt einer Übereinstimmung von Bild, Ton und Narration erzeugt Smith vielfache Offs: Wir sehen nicht, was wir hören, und hören nicht, was wir sehen. Wir hören ganz alltägliche Geräusche und sehen, wie Zeit vergeht und wie Autos auf der einen Seite in einen Baum hineinfahren und verschwinden oder auf der anderen Seite als andere Autos wieder herauskommen. Wir sehen eine Hand, welche die Geschichte aufschreibt, die uns erzählt wird, und wir sehen, wie die Buchstaben verschwinden und wieder erscheinen. Währenddessen fährt die Erzählerstimme fort, immer in derselben Tonlage, ungerührt.

John Smith erwähnte in einem Gespräch Flann O'Briens Roman *Der dritte Polizist* (*The Third Policeman*, 1939–40). Er erinnerte sich, dass O'Briens Geschichte ebenso wie *The Black Tower* zirkulär angelegt ist und die Handlung ab einer bestimmten Stelle mit denselben Worten wieder aufs Neue beginnt. Er hatte das Buch lange vor der Entstehung des Films gelesen, aber vielleicht war irgendwo in seiner Erinnerung noch dieses Bild der Unentrinnbarkeit und Ausweglosigkeit vorhanden. Ich habe den Roman daraufhin gelesen und mir fiel als weitere Parallele auf, dass in einer recht einfach dahinfließenden Erzählung die größten Ungeheuerlichkeiten verhandelt werden und ein steigendes Unwohlsein die Lektüre begleitet. Beide Werke haben komische Momente, doch wird die Beklemmung zusehends stärker. Die Erzählung legt jeweils Worte über

eine Situation der Undarstellbarkeit. Etwas bleibt immer außerhalb des sichtbaren Bildes, im Off. Die potenziell unheimliche Wirkung des Off fasst Deleuze wie folgt: „Zum einen bezeichnet das Off das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, daß sie existiert, sondern eher, daß sie ‚insistiert‘ oder ‚verharrt‘, ein radikaleres Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.“<sup>10</sup> Dieses Off wird in *The Black Tower* vor allem durch das Ausloten von Extremen der Über- und Unterversorgung erzeugt.<sup>11</sup> Smith berichtet in einem Interview von den starken Reaktionen der Zuschauer nach der Premiere des Films und erwähnt, dass sich einige sehr viel mehr von der Erzählung hinreißen ließen, als er erwartet habe.<sup>12</sup> Der Grund dafür scheint mir weniger in der spannenden Geschichte als vielmehr in der Kombination der Narration mit wiederholt erzeugten Leerstellen zu liegen. Der Großteil des Films spielt sich in vielfach gearteten auditiven, visuellen und assoziativen Offs ab, die im Zusammenhang mit der Geschichte eine unheimliche Qualität gewinnen – auch wenn wir eigentlich nur das sehen, was wir immer in einem Film sehen: montierte Ausschnitte, die uns in diesem Fall sogar wiederholt als solche präsentiert werden.

Bevor am Ende des Films eine weibliche Stimme ansetzt, von ihrer ersten Begegnung mit dem Turm zu sprechen, begleiten wir den Erzähler auf einem seiner Streifzüge, angeblich durch die Wälder Shropshires,

wo er dem Turm zum letzten Mal begegnet und sich ihm nähert. Im Folgenden zeigt die Kamera Ansichten des Turms: seine Backsteinmauer, verrostete Rohrenden, den weißen Sims unter dem schwarzen Korpus, eine steile Sicht von unten zu dem in großer Höhe schwebenden Dach. Von einer Abstraktion, einem Detail, einem mentalen Bild, einer Projektion wird der Turm zu einem handfesten Gebäude mit sichtbaren Zeichen der Alterung. Bereits nach etwa einer halben Minute dieser quasi-dokumentarischen Detailbetrachtung treten Bild und Ton jedoch wieder auseinander. Die Ansicht einer Mauer wird mit Autogeräuschen versehen. Wann immer dieses Bild wiederkehrt, bricht das Vogelgezwitscher ab und wir hören das Dröhnen einer stark befahrenen Straße, die schließlich auch gezeigt wird: Wir sehen die bereits am Anfang des Films eingeblendete Ansicht des Turms zwischen zwei Wohnblöcken. Zuletzt schwenkt die Kamera (nun in einer Totalen den Turm rahmend, der jedoch nie ganz ins Bild passt) an dem riesigen Gebäude hinunter, bis zur Tür. Vögel zwitschern. „Ich öffnete die Tür und trat in die Dunkelheit.“ Das Bild wird schwarz und wir landen erneut im Raum zwischen Repräsentation, Illusion und Filmmaterial, diesmal begleitet von einer Frauenstimme.

Bisher wurden alle Einstellungen mit nur zwei Ausnahmen von einer statischen Kamera aufgenommen. Das ändert sich nun: Die letzte Einstellung beginnt mit dem Blick auf eine Wäscheleine in einem Garten, die Kamera schwenkt ein Stück hoch und wir sehen Bahngleise und einen vorbeifahrenden Zug, ein Stück

weiter oben kommt ein Friedhof ins Bild und schließlich die bekannte schwarze Silhouette. Dazu hören wir folgenden Text:

„Ich bemerkte ihn zum ersten Mal ein paar Wochen nach seinem Tod. Ich erinnere mich gut, es war das erste Mal, dass ich sein Grab besuchen ging. Es war ein schöner Morgen, also machte ich die Wäsche und arbeitete noch etwas im Garten, bevor ich mit der Bahn zum Friedhof fuhr. Dort habe ich ewig nach seinem Grab gesucht. Der Friedhof war riesig, und das frische Grab markierte nur ein Holzkreuz. Ich setzte mich hin und überlegte, welcher Spruch wohl in den Grabstein gemeißelt würde. Ich schloss die Augen und fühlte die warme Sonne auf meinem Gesicht. Als ich sie wieder öffnete, starrte ich direkt auf den Turm. Überrascht, ihn nie bemerkt zu haben, fragte ich mich, was für ein Turm das wohl sei und vergaß ihn dann für einige Wochen.“

Smith treibt hier das Spiel mit der Suggestivkraft von Text-Bild-Kombinationen auf die Spitze: Die Kamerabewegung fügt verschiedene, auch räumlich voneinander getrennte Handlungsschritte in einem Bild zusammen und gibt damit den Blick auf die Konstruktion eines „narrativen Abgrunds“<sup>13</sup> frei. Der Film *The Black Tower* führt sich über seine gesamte Dauer hinweg selbst vor als Prozess der Betrachtung versucht, Gesehenes, Gehörtes und Assoziiertes in Übereinstimmung zu bringen. Immer wieder wird die Offenheit von Bildern thematisch, etwa wenn Smith Farben als abstrakte Flächen oder als Ausschnitte in Szene setzt und die Konstruktion von Film aus bestimmten Kadrierungen, Sound und dem

Verstreichen von Zeit im Fortlaufen der bildbewegenden Maschine zum eigentlichen Gegenstand des Films macht. Immer wieder rückt auch die Materialität des Bildträgers in den Vordergrund, wenn sich das Schwarz wie ein lang gezogener Bildzwischenraum über den Filmstreifen hinweg ausdehnt. Bild, Erzählung und Ton werden über den gesamten Film hinweg zusammengerückt und wieder auseinandergenommen, sodass wir ständig damit beschäftigt sind, das Wahrgenommene zu interpretieren. Während wir mit dem Versuch befasst sind, alles zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen (und immer scheitern), erleben wir eine geräuschvolle Vorführung der Illusionskraft von Film. Doch dabei bleibt es nicht. Wir sitzen wie gelähmt vor der Projektionsfläche; um uns ist es völlig dunkel und während sich das Drama unsichtbar zuspitzt, schwanken wir hin und her zwischen der Affizierung durch das Erzählte und dem analysierenden Erleben der materiellen Realität des Trägers, der den Vorführraum für die Abwesenheit – das im Off Liegende, Unsagbare und Unzeigbare – öffnet: Film. Belichtet und unbelichtet.

× Kathrin Meyer ist Kuratorin, sie lebt in Hannover.

- 1 Vgl. 48. *Internationale Kurzfilm-tage Oberhausen*, Festival-Katalog, Oberhausen 2002, S. 187.
- 2 Yve-Alain Bois, „Der Bilderstürmer“, in: *Piet Mondrian 1872–1944*, Ausst.-Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag; National Gallery of Art, Washington, D.C.; Museum of Modern Art, New York.

- 3 Bern: Benteli Verlag 1995, S. 321. Vgl. Max Imdahl, „Is It a Flag, or Is It a Painting?“ Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 131ff.
- 4 Vgl. Barnett Newman zitiert in: Armin Zweite (Hg.), *Barnett Newman. Bilder – Skulpturen – Graphik*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern: Hatje-Cantz 1997, S. 149.
- 5 Vgl. Bois (s. Anm. 2), S. 353.
- 6 Vgl. Cornelia Parker, „John Smith’s Body“, in: *John Smith Film and Video Works 1972–2002*, London: Picture This Moving Image / Watershed Media Centre 2002, S. 9; Nicky Hamlyn, „John Smith’s Local Locations“, ebd., S. 50f.
- 7 „Bild-Übertretungen. John Smith im Gespräch mit Cate Elwes“ (Auszug), in: Oberhausen (s. Anm. 1), S. 185. Das Gespräch wurde in englischer Sprache in voller Länge unter dem Titel „*Trespassing Beyond the Frame: John Smith Talking Film with Cate Elwes*“ u.a. veröffentlicht in *John Smith. Film and Video Works 1972–2002* (s. Anm. 6), S. 64–71.
- 8 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 (Cinéma I. L’image-mouvement*, 1983), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 28.
- 9 Ebd., S. 34.
- 10 Ebd.
- 11 Smith sagt zum Einsatz der Nahaufnahmen und der statischen Kamera in seinen Filmen: „A close-up denies you the full picture. [...] So you are forced to imagine. The monster in the horror film is always less frightening when you see it.“ „John Smith talking film with Cate Elwes. *Trespassing Beyond the Frame*“, in *John Smith. Film and Video Works 1972–2002* (s. Anm. 6), S. 67.
- 12 Ebd.
- 13 Smith / Elwes, Oberhausen (s. Anm. 1), S. 185.

## JOHN SMITH UND SEIN GIGANTISCHER MOLCH

Ethan de Seife

## Molchesaug'

Nach Angaben eines Sprechers der Firma Harkness Screens in Fredericksburg, Virginia, einem der führenden Hersteller und Monteure von Kinoleinwänden in den Vereinigten Staaten, misst die durchschnittliche amerikanische Kinoleinwand ungefähr zwölf Meter in der Breite, ist etwa sechs Meter hoch und hat eine Gesamtoberfläche von fünfundsiebzig Quadratmetern.<sup>1</sup> Der mittlere Augendurchmesser eines erwachsenen Menschen beträgt etwa 25 Millimeter, also zweieinhalb Zentimeter.<sup>2</sup> Fotografiert man das Auge eines durchschnittlich großen Menschen (sagen wir um die 1,70 Meter) in extremer Nahaufnahme, so dass seine äußersten Ränder gerade die Kanten des Bildausschnitts berühren, und projiziert man es danach auf eine durchschnittlich große amerikanische Kinoleinwand, dann wird dieses Auge ungefähr das 488fache seiner tatsächlichen Größe haben. Vergrößerte man den Eigentümer/die Eigentümerin dieses Auges um einen entsprechenden Faktor, so wäre er oder sie etwa 816 Meter groß – und damit nur zwölf Meter kleiner als der Burj Khalifa in Dubai, das derzeit höchste Gebäude der Welt.

Ein durchschnittlich großer Molch (etwa der vom Aussterben bedrohte Schwarzgefleckte Wassermolch, *Notophthalmus meridionalis*) ist an die neun Zentimeter lang;<sup>3</sup> der mittlere Durchmesser seines kugelrunden

Auges beträgt etwa 4,3 Millimeter.<sup>4</sup> Eine extreme Nahaufnahme des Auges eines *Notophthalmus meridionalis*, die so projiziert wird, dass sie die Kanten einer durchschnittlich großen Leinwand berührt, ließe dieses Auge ungefähr 2835mal größer erscheinen als in Wirklichkeit. Ein Molch mit einem Auge dieser Größe wäre mehr als 255 Meter lang – und damit fast fünfmal so groß wie Godzilla, wenngleich wohl doch zurückhaltender in seinem Temperament.<sup>5</sup>

Hätten es die Molche verstanden, ihre evolutionären Schranken zu durchbrechen und das Kino zu erfinden, dann gäbe es nicht nur eine Mehrzahl an Filmen, in denen es um die Regeneration von Körperteilen und die Absonderung von Tetrodotoxin ginge, nein, einige der grundlegendsten Vorstellungen und Apparaturen der Filmvorführung würden uns ungeheuer fremdartig erscheinen. Der wohl wichtigste dieser Unterschiede ist derjenige des Maßstabs. Ebenso wie die Benennungskonventionen für die Aufnahmegröße in von Menschen gefertigten Filmen sich nur ungenau an der Größe der menschlichen Figur orientiert (die an sich schon große Unterschiede aufweisen kann), ließe sich auch die Aufnahmegröße in von Molchen produzierten Filmen nur über die eigene Größe der Molche bestimmen. Sollte ein Molch-Kameramann die beeindruckende Ansicht vom Teichrand in einer extremen Totale

einfangen, so sähe dies für menschliche Augen wahrscheinlich einer Nahansicht von Schilf und Seerosen sehr ähnlich. (Abb. 1, S. 36)<sup>6</sup>.

Eine extreme Totale, von einem menschlichen Kameramann aufgenommen – wie zum Beispiel die in Nicolas Roeg's Film *Walkabout* (*Der Traum vom Leben*, 1971), in dem zwei Menschen durchs australische Outback wandern (Abb. 2, S. 37), würde wohl das kleine amphibische Vorstellungsvermögen aller Molche sprengen, die sich möglicherweise im Publikum aufhielten. Niemals wäre ihnen in den Sinn gekommen, sich einen derartig enormen Ausblick vorzustellen. Im Film ist der Maßstab nicht nur nicht absolut, er ist arbiträr.

Doch der Vergleich zwischen Menschenmaß und Molchmaß, der hier angestellt wird, ist *nicht* so arbiträr, wie man vielleicht zunächst meinen könnte. Genau diese Fragestellung bildet eine der Hauptfragen hinter John Smiths über alle Maßen klugem einminütigen und in einer einzigen Einstellung gedrehtem Film *Gargantuan* (1992), der unter der Schirmherrschaft der *Late Show* auf BBC2 und des britischen Arts Council entstanden ist. Der Film ist ganz simpel: nach dem (schlau in Kleinbuchstaben) orange auf schwarz gesetzten Eröffnungstitel beginnt *Gargantuan* mit der Nahaufnahme des Kopfes und des Torsos eines Molchs (Abb. 3, S. 38), dazu hört man eine Uhr ticken und Smiths Off-Stimme spricht; er liest eine Liste mit Adjektiven vor: „Gigantische Amphibie ... enorme Amphibie ... riesige Amphibie.“ Bei dem Wort „riesig“ beginnt die Kamera zurück zu zoomen, und in gewisser

Weise geschieht Gleiches mit den Adjektiven: was zuvor noch ein gigantischer Molch war, wird schon bald in Smiths Singsang erst als kräftig, dann als durchschnittlich, als bescheiden, als mager und schließlich sogar als winzig beschrieben (Abb. 4 und 5, S. 38, 39).<sup>7</sup> Jedes Adjektiv entspricht dem relativen, vom Molch beanspruchten Prozentanteil an der Gesamtfläche der Leinwand, wobei die Kamera immer weiter hinauszoomt: bei „gigantisch“ füllt der Molch etwa 40% der Leinwand aus, bei „winzig“ sind es noch etwa 4%. Nach ungefähr 40 Sekunden im laufenden Film (der Molch wird gerade als „typisch“ bezeichnet), hat die Kamera so weit ausgezoomt, dass zu erkennen ist, dass der Gegenstand des Films auf einem Bett ruht, auf dem auch Smith liegt: Sein Kopf und seine Schultern kommen ins Blickfeld, und man versteht, dass er es ist, der die Worte spricht, nicht als Off-Stimme, sondern als Erzähler. Smith fährt fort, „winzigkleine Amphibie ... klitzeklein.“ In dem Moment geht der Wecker los und Smith langt danach, um ihn zum Verstummen zu bringen. Während er dies tut, wird das Filmbild durch eine aus einem Wort bestehende, orange auf schwarz gedruckte Texttafel ersetzt, auf der *minute* (klitzeklein) zu lesen steht. „Ich liebe meinen Molch.“ (*I love my newt.*), sagt er am Ende des Films und erreicht damit eine seltene Dreifachpointe: „my newt“ klingt so wie „minute“, was „klein“ bedeuten kann, das Wort „minute“ kann aber auch als Zeitangabe für die exakte Dauer des Films verstanden werden, an welche einen das Ticken des Weckers die ganze Zeit erinnert hat. Ein großartiger Wortwitz – ich würde sogar so weit gehen, ihn als den besten in der

englischen Sprache vorzuschlagen. Und er beruht ganz und gar auf dem Begriff des *Maßstabs*.

Wir menschlichen Betrachter halten einige grundlegende Eigenschaften des Filmbilds für ganz selbstverständlich, und dazu zählt auch der Maßstab. Wir verstehen, dass eine Zoomlinse aus Smiths geliebtem Molch zuerst ein gigantisches und dann zuletzt ein winziges Wesen macht; wir wissen, dass der Molch nicht *wirklich* schrumpft, doch wirbelt Smiths Gebrauch immer weniger monumentaler Adjektive diese Auffassung durcheinander: denn die Größe des *Bildes* vom Molch verringert sich ganz eindeutig, und darin liegt das Problem.

Ohne die Unterschiede zwischen Lebensgröße und Filmgröße bedeutete die herrliche Dreifachpointe von *Gargantuan* nicht mehr als die Erkenntnis, dass man das Wort „minute“ auf zweierlei Weise aussprechen kann. Es trifft sich, dass die Studenten in meinem Einführungskurs in die Filmwissenschaft, denen ich diesen charmanten Film nach einer Woche des Betrachtens und Diskutierens weit nüchternerer, nicht-erzählerischer Filme als Belohnung zeige, *Gargantuan* nicht nur in seiner ganzen schlaun Raffinesse verstehen, sondern ihn auch jedes Mal großartig finden. (Eine Studentin erklärte ihn gar zu ihrem „absoluten Lieblingsfilm“.) Die Schlauheit der Pointe käme ohne die vorangehende Hinführung nicht zum Tragen: Die verbalen, maßstabsbezogenen und komischen Strukturen werden alle in den letzten paar Sekunden geschickt zusammengeführt. Vor diesem Zeitpunkt handelt

es sich in erster Linie um eine Meditation über die Möglichkeiten einer Zoomlinse, unsere Wahrnehmung zu beeinflussen.

Wer zoomt hier wen?

Im ersten Lebensjahrzehnt des Films bildete die Vergrößerung an und für sich den Daseinsgrund zahlreicher Filme. Ein schönes und recht bekanntes Beispiel ist *Grandma's Reading Glass* (*Großmutter's Lupe*, Regie: George Albert Smith, 1900), in dem ein kleiner Junge und seine augenscheinliche Großmutter eine riesige Lupe benutzen, um Dinge des Haushalts zu untersuchen, etwa die Katze, das Innenleben einer Taschenuhr und das Schielauge der Großmutter selbst (Abb. 6, S. 40).<sup>8</sup> Da der Film vor der Erfindung der Zoomlinse entstanden ist, werden die Nahansichten der Gegenstände durch simple Schnitte auf Aufnahmen aus größerer Nähe erreicht. Die Close-up-„Ansichten“ sind der einzige Existenzgrund für *Grandma's Reading Glass*: da Story, Handlung und glaubwürdige Charakterzeichnung fehlen, geraten die Nahaufnahmen zur Hauptattraktion des Films.

Dass solche „Ansichten“ als Neuheit empfunden wurden, hängt mit der Tendenz im frühen Kino zusammen, mit „Lebensgröße“ zu arbeiten: jener Praxis, die über Komposition, Kameratechnik und Projektionsbedingungen sicherstellen sollte, dass die *Leinwand*-Größe der Gezeigten ihrer *tatsächlichen* Größe so nah wie möglich kam. Die in Abbildung 6 zu sehende Katze wäre, wenn sie in einem Kino des Jahres 1900 projiziert worden wäre, so groß wie ein Löwe



gewesen; eben diese Größenmanipulation machte den zentralen Wert des Films aus. Charles Musser zitiert die wohlwollende Rezension einer Eidoloskop-Vorführung,<sup>9</sup> die 1895 in der *New York World* veröffentlicht wurde: „Es sind und bleiben Darbietungen in Lebensgröße, und da brauchen Sie auch nicht durch irgendein winziges Loch zu schielen, um sie sehen zu können. Sie sitzen ganz bequem da und schauen [der Filmhandlung] zu, ganz so als seien Sie bei den tatsächlichen Ereignissen selbst dabei. Und Sie werden nicht bloß Marionetten zu sehen bekommen. Sie sehen Menschen und Dinge, so wie sie wirklich sind.“<sup>10</sup>

Es ist schwer zu sagen, warum genau der Lebensgröße im Film ein so hoher Stellenwert zugebilligt wurde, denn es ist ja nicht so, als hätten sich vorangegangene grafische Künste immer untrüglich an eine solche Grundverabredung gehalten. Vielleicht hat ja die Vorliebe für den Einsatz von Lebensgröße (dem kein langes Leben beschieden sein sollte: Eileen Bowser vermerkt, schon um 1907 sei der Klarheit – sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Erzählebene größere Wichtigkeit beigemessen worden als der Lebensgröße) damit zu tun, dass die meisten bewegten Bilder um das Jahr 1900 „actualities“ waren, also Vorläufer der Filmwochenschauen, und dass die Orientierung an der Lebensgröße den dokumentarischen Wert der Bilder steigerte. Und tatsächlich ist *Grandma's Reading Glass* zumindest teilweise auch eine wissenschaftliche Erkundung von Alltagsgegenständen. Vielleicht war das Arbeiten mit lebensgroßen Bildern nur eine Art Phase, die

Publikum und Kritiker zu durchlaufen hatten, um das weit größere künstlerische Potenzial des Films zu erkennen. Jedenfalls gehört *Grandma's Reading Glass* ebenso wie die vielen anderen frühen Filme, deren wichtigstes filmisches Mittel die Vergrößerung war, zu den frühesten Ausflügen zur Erkundung der Möglichkeiten von Maßstäblichkeit, das Publikum zu unterhalten und faszinieren, und in diesem Sinne bilden sie eine Art frühe Vorstufe für *Gargantuan*.

Nicht nur, dass es sich um den ebenfalls weniger als zwei Minuten langen Film eines Briten namens Smith handelt, *Gargantuan* hat noch eine andere Gemeinsamkeit mit *Grandma's Reading Glass*: seine Vergrößerung, oder besser: „Entgrößerung“, ist das Entscheidende. Nimmt man die Maßstabswechsel fort, dann wird der Film vollkommen bedeutungslos. Doch John Smiths optisches Spiel ist ironisch angelegt. Auch wenn sich sein Film auf eine Zeit zurückbezieht, als die grundlegendsten Übereinkünfte über die visuellen Eigenschaften des Films noch nicht getroffen waren, unterläuft er den Sehprozess und die kinematische Darstellung von Größe und stellt sie in Frage. Will uns *Grandma's Reading Glass* lediglich darüber staunen lassen, dass uns eine Kamera Gegenstände in solchen zuvor ungekannnten Dimensionen zeigen kann, so stellt *Gargantuan* komplexere Fragen: Warum interpretieren wir einen Gegenstand als „größer“, nur weil er optisch vergrößert wurde, wenn wir doch wissen, dass dieser sehr wohl über eine absolute Größe verfügt? Auf welche Weise beeinflussen Größe und Maßstab die Art, wie wir den von uns gesehenen Filmbildern Bedeutungen

zuweisen? Was sind die psychologischen, erzählerischen, ausdrucks- und gefühlsmäßigen Konsequenzen, wenn man einem Gegenstand auf ungewöhnliche Weisen extrem „nahe“ kommt?

Das hypothetische riesengroße menschliche Auge, von dem weiter oben bereits die Rede war – oder, um es etwas genauer zuzuspitzen, die extreme Nahaufnahme von Janet Leighs Auge in *Psycho* (Regie: Alfred Hitchcock, 1960; Abb. 7, S. 42) – ist ein potenziell schockierendes Bild, teils weil es in Verbindung mit einem brutalen Mord steht, teils aber auch wegen seines ungewohnten Maßstabs, auch wenn wir uns wohl der Tatsache bewusst sind, dass dieser durch den „Trick“ einer einfachen Zoomlinse hergestellt wurde. Wir wissen ja, es ist nur ein Auge, aber es vermittelt ein ganz anderes Gefühl, zum Teil weil sein Maßstab so radikal verändert ist. Auf seine unverblümete, köstliche und witzige Art stellt *Gargantuan* dem Betrachter die oben genannten Fragen, bietet jedoch auf etwas geziert wirkende Weise keine richtigen Antworten. Der Molch ist also nicht wirklich riesig, er ist lediglich „riesig“.

#### Newton'sche Optik

Der Schlüssel zum Verständnis von *Gargantuan* liegt in der Kenntnis des Unterschieds zwischen den beiden in diesem Film dargestellten Maßstabssystemen: zwischen tatsächlicher und scheinbarer Größe (selbst wenn auch diese Vorstellungen nicht ohne Unsicherheiten sind, wie noch zu zeigen sein wird). Smith erleichtert uns die Würdigung dieser

Unterscheidung, indem er sich selbst in das Bildfeld einführt (statt den Text nur als Off-Stimme zu lesen); diese Entscheidung bringt uns dazu, uns Smiths eigenen Blickwinkel auf den Molch vorzustellen, der sich weder nach seinem Maßstab noch nach seiner Position verändert. Aus Smiths Position auf dem Bett besitzt der Molch eine feststehende Größe; ironischerweise kann der Mann, der die scheinbare Verkleinerung des Molchs kommentiert, diese Verkleinerung gar nicht wahrnehmen. Smiths Liste von Adjektiven bezieht sich vielmehr auf unsere Betrachtung des Molchs, nicht auf seine eigene, und so lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der Maßstab eine Funktion der visuellen Disparitäten ist, die notwendigerweise immer dann eintreten, wenn zwei (oder mehr) Personen etwas betrachten. *Grandma's Reading Glass* wie auch *Gargantuan* – beide stellen den Sehkritiker in den Vordergrund, doch geht *Gargantuan* einen entscheidenden Schritt weiter, ermuntert er uns doch, die ironischen Aspekte und Widersprüchlichkeiten bei der Betrachtung eines Gegenstandes aus verschiedenen buchstäblichen und uneigentlichen Blickwinkeln zu würdigen.

Weiter noch führt Smith die selten explizit gemachte Erkenntnis vor, dass es im Kino keinen absoluten Größenmaßstab gibt – eine unwiderlegliche Tatsache. Die Größen von Bildschirmen und Monitoren mögen variieren, die Betrachter mögen in der ersten Reihe, in der letzten Reihe oder in der Loge sitzen, die Filmvorführer oder Videobearbeiter mögen Fehler bei der Registrierung oder beim Vergrößerungsfaktor machen. Wenn ich

den neuesten Hollywood-Blockbuster in einem IMAX-Kino sehe und Sie denselben Film „flach“ sehen, sehen wir dann wirklich denselben Film? Smiths nicht ausgeführter Standpunkt besagt, dass wir mitnichten denselben Film sehen, dass dies aber das Wesen der Bestie Kino ist – selbst wenn wir denselben Film auf zwei Leinwänden von identischer Größe sähen, wir sähen auch dann nicht wirklich denselben Film. Die individuellen Reaktionen auf einen Film können und müssen sich auf eine Art unterscheiden, die zum Teil durch den Maßstab bestimmt wird; selbst wenn die Nahaufnahme eines Auges denselben *prozentualen Anteil* der IMAX-Leinwand ausfüllt wie denjenigen, den es auf einem Standardbildschirm einnimmt, wird sich die Wirkung von Betrachter zu Betrachter aus Gründen unterscheiden, die teilweise mit der schieferen Größe des Gegenstands zu tun haben. Aus dem gleichen Grunde mag allerdings ein Regisseur Godzilla in einer extremen Totale zeigen, während ein anderer einen Molch in extremer Nahsicht einfängt, mit dem Ergebnis, dass beide Kreaturen denselben relativen Prozentanteil der Leinwandfläche besetzen. Und haben sie nun deswegen dieselbe Größe? Ja und nein. Ein Teil der Absicht, die hinter *Gargantuan* steht, besteht darin, uns dazu zu bringen, genauer über den Vorgang des Betrachtens nachzudenken, vor allem im Hinblick auf die Auswirkungen, die durch die Maßstäblichkeit beeinflusst werden.

Lädt man *Gargantuan* herunter und betrachtet ihn dann auf einem Monitor angemessener Größe, so verstärkt das nur die von Smith ausgemachte Ironie.<sup>12</sup> Ziehen Sie das

Fenster des Mediaplayers so weit wie möglich auf und spielen Sie den Film dann ab. Das erste Bild vom Molch, das sichtbar wird, ist zwar nach absoluten Maßstäben größer als alle auf der Erde bekannten Molche, wird aber nicht *wirklich* gigantisch ausfallen, jedenfalls nicht im Rabelais'schen Sinne des Wortes. Betrachtet man ihn im Verhältnis zu dem Maßstab, in dem er in den folgenden Filmkadern zu sehen sein wird, dann ist der Molch nur *relativ* gigantisch. Das macht in der Tat einen Teil des Witzes aus: denn der Maßstab des Molchs wird nicht nur durch die Drehung der Trommel der Zoomlinse bestimmt, sondern auch durch die relative Größe des Bildschirms, auf dem er gezeigt wird. Wenn ich meinen Computer an einen Videoprojektor anschließe, um danach *Gargantuan* auf der Projektionsfläche meines Lehrraums zu projizieren, nähert sich der Molch wirklich Rabelais'scher Gigantik an ... doch dann auch wieder nicht wirklich: alles, was sich ereignet hat, war eine zweite Ebene der Vergrößerung, bei der die Pixel, die das Bild ausmachen, durch die Optik des Projektors vergrößert werden. Das einzig Absolute ist die Größe des Molchs im Verhältnis zur Kadergröße, eine Ziffer, die sich als prozentuales Verhältnis ausdrücken lässt und die großen Schwankungen unterliegt.

Die Veränderungen des Maßstabs beim Molch entstehen eigentlich vor allem in unserem Kopf. Letztlich sagt Smith mit *Gargantuan*, dass alle Betrachter mit einer großen Anzahl lebensnotwendiger und fundamentaler – wenn auch nicht eingestandener – Vorstellungen darüber belastet sind, wie der Maßstab unsere

Wahrnehmung, unser Verständnis von und unsere Reaktion auf jegliches gefilmte Bild beeinflusst. Bemerkenswert scheint, dass er diesen komplexen Sachverhalt in einem bescheidenen, schlauen, in einer Einstellung erledigten Film unterbringt, der nicht mehr zeigt als einen Rückwärtszoom, der sich von einer Amphibie weg bewegt. In diesem Sinne bildet die Botschaft von Smiths Film ein Echo seiner Form: die allerwinzigsten Dinge regen einen oft zu den gigantischsten Ideen an.

× Ethan de Seife ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich der Filmwissenschaften (Film Studies) an der *Hofstra University*, Long Island, NY.

- 1 Persönliches Telefonat mit dem Autor, 13. Juli 2011. (Der Sprecher zieht es vor, anonym zu bleiben.)
- 2 Die *Physics Factbook*-Seite „Durchmesser eines menschlichen Auges“ führt die Angaben von fünf medizinischen Handbüchern auf, um zu dem Ergebnis zu kommen, dass die durchschnittliche Augengröße beim Menschen bei 24–25 mm liegt. Glenn Elert (Hg.), „Diameter of a Human Eye“, in: *The Physics Factbook*, <http://hypertextbook.com/facts/2002/AniciaNdabahaliye1.shtml>.
- 3 Vgl. den Eintrag über den *Notophthalmus meridionalis* in der *Encyclopedia of Life* unter <http://www.eol.org/pages/330870>.
- 4 Es ist keine einfache Angelegenheit für einen Nicht-Herpetologen, zu einer auch nur ungefähren Schätzung der Größe

eines Molchauges zu gelangen. Eine nützliche Quelle ist: Kerim Çiçek, Dinçer Ayaz und Yusuf Bayrakci, „Morphology of the Northern Banded Newt, *Ommatotriton ophryticus* (Berthold, 1846) (Caudata: Salamandridae), in Uludağ (Bursa, Turkey)“, in: *Herpetology Notes*, Bd. 4, 2011, S. 161–165, online unter [http://www.herpetologynotes.seh-herpetology.org/Volume4\\_PDFs/Cicek\\_Herpetology\\_Notes\\_Volume4\\_pages161-165.pdf](http://www.herpetologynotes.seh-herpetology.org/Volume4_PDFs/Cicek_Herpetology_Notes_Volume4_pages161-165.pdf). Der schöne türkische Kammmückenmolch, der in diesem Artikel beschrieben wird, hat annähernd dieselbe Größe wie der *Notophthalmus meridionalis*, und seine Augengröße wird von den Autoren mit zwischen 2,9 und 5,7 Millimetern Durchmesser angegeben. Der Mittelwert dieser beiden Angaben wiederum liegt bei 4,3 Millimetern.

- 5 Im ursprünglichen Film *Godzilla* (1954) wird die Größe des titelgebenden Leviathans von einem der Darsteller auf etwa 50 Meter geschätzt. Bei den Sequels und Neufassungen der Serie hat man es mit Godzillas Größe nicht allzu streng genommen, in manchen hat er mehr als die doppelte Größe im Verhältnis zum ersten Film. Ein wunderbarer – und sehr direkt zum Thema gehöriger – Text über den veränderlichen Maßstab Godzillas aus der Perspektive eines Modellbauers ist: Robert Biondi, „So Just How Big Is Godzilla?: A Model Builder's Guide to Godzilla's Size Changes“, zuerst veröffentlicht in: *The Kaiju Review*, Nr. 4, Winter 1993,

## ENGLISCHER EXZENTRIKER

Ian Christie

- in überarbeiteter Form online unter: <http://www.historyvortex.org/HowBigGodzilla.html>.
- 6 Dieses öffentlich verfügbare Bild stammt von dem Fotografen Peter Griffin und ist online zugänglich unter <http://www.publicdomainpictures.net/view-image.php?image=7533&picture=water-drops-on-lily-pad&large=1>.
- 7 Die vollständige Liste der Amphibien-Adjektive im Film lautet: *gargantuan, enormous, huge, big, strapping, ample, medium, average, regular, typical, little, modest, scanty, petite, tiny, diminutive, weeny, minuscule* und *minute* (gigantisch, gewaltig, riesig, groß, stramm, üppig, mittelgroß, durchschnittlich, gewöhnlich, typisch, klein, mäßig, kümmerlich, zierlich, putzig, klein, winzigklein, unbedeutend und winzig).
- 8 *Grandma's Reading Glass* auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=6ho05y9IMr4>. Charles Musser merkt an, dass der keinem Regisseur zuschreibbare Biograph-Film aus dem Jahr 1902, *Grandpa's Reading Glass*, ein „aus vierzehn Einstellungen bestehender Film, der Szenen eines kleinen Mädchens, das durch eine Lupe schaut, mit Ansichten der Objekte zusammenschneidet, die es betrachtet, eine „Überarbeitung“ von *Grandma's Reading Glass* sei. Vgl. Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley: University of California Press 1990, S. 312.
- 9 Beim Eidoloskop handelt es sich um eines der vielen einzelnen patentierten Filmvorführungsgeräte bzw. -systeme, die im ersten Jahrzehnt der Filmgeschichte um industrielle Vorherrschaft rangen.
- 10 *New York World*, 28. Mai 1895, S. 30, zit. in: Musser 1990 (s. Anm. 8), S. 96.
- 11 Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley: University of California Press, 1990, S. 94.
- 12 Legal findet man *Gargantuan* online unter folgenden Adressen: [http://www.luxonline.org.uk/artists/john\\_smith/gargantuan.html](http://www.luxonline.org.uk/artists/john_smith/gargantuan.html), sowie <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf7.html>.
- Ich danke Daniel Forrest, Patrick Corcoran von der National Association of Theater Owners, meiner ungenannten Quelle bei Harkness Screens, Dr. Christopher Page, Bill Needham und Emily Shebish vom Entomologischen Institut der Purdue University.
- Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in der Online-Publikation *Media Fields Journal. Critical Explorations in Media and Space*, Nr. 4: Scale, 2012. [www.mediafieldsjournal.org](http://www.mediafieldsjournal.org).

„Wenn der Besucher aus Übersee beim Verlassen dieses Pavillons zu dem Schluss kommt, dass er aus dem britischen Nationalcharakter immer noch nicht klüger geworden ist als zuvor, so mag es ihn trösten zu erfahren, dass in dieser Hinsicht die Briten selbst einigermaßen im Dunkeln tappen.“  
*Festival of Britain, South Bank Exhibition* (Ausstellungskatalog, 1951)<sup>1</sup>

Leicht könnte man behaupten, John Smiths filmisches Werk spreche für sich selbst. Dies tut es tatsächlich, und oftmals gar mit des Filmemachers eigener Stimme, auf lakonische, spaßhafte, mitunter geheimnisvolle Weise. Nur wenige derer, die seinem Werk begegnen, sind davon nicht amüsiert oder fasziniert, was doch in starkem Kontrast zu jenen Reaktionen der Verblüffung oder der Langeweile steht, mit denen gemeinhin den Filmen und Installationen zahlreicher Künstlerinnen und Künstler begegnet wird. Ist Smith also mit seinen idiosynkratischen Erzählungen und Abhandlungen einfach unterhaltsamer als die anderen? Tja, das schon – aber nicht einfach so. Wie er selbst gesagt hat: „Ein Großteil meines Werkes ist sicherlich darauf angelegt, ein Gefühl des Unbehagens zu erzeugen.“<sup>2</sup> Dieses Unbehagen, so lautet meine These, stellt ihn in die bedeutende englische Traditionslinie der „Exzentrizität“, die natürlich einiger Erklärung bedarf.

Wenn man heute in Großbritannien jemanden als „Exzentriker“ bezeichnet, so wird die betreffende Person das schwerlich als Kompliment nehmen. Zweifelhafte Charaktere, die man bizarrer oder gar krimineller Verhaltensweisen verdächtigt, werden mit einiger Wahrscheinlichkeit von der Regenbogenpresse mit dem Begriff „exzentrisch“ belegt, wie das auch denen zuteil wird, die mehr Geld als Verstand besitzen. Die vielleicht einzigen „Unschuldigen“ innerhalb dieser Kategorie sind die Wissenschaftler und Künstler, denen man traditionellerweise gestattet, als Ausweis ihrer Zugehörigkeit zu einer anderen Welt Exzentriker zu sein. Doch wird seit langem eine viel weiter gehende und reichere Form der Exzentrizität zu den Wesensmerkmalen der *Englishness* gezählt. Wie Hywel Williams in seiner Besprechung einer neueren Anthologie über „Einzelgänger, Bösewichte und Exzentriker“ schrieb: „Die Engländer sollen exzentrisch sein. Außerhalb der Mitte zu stehen, mit skurrilem Mut zu ihren Meinungen zu stehen, in ihrem Verhalten individualistisch kreativ, dessen rühmen sich Engländer voller Stolz, sowohl in der Gelehrtenrepublik als auch in der parlamentarischen Monarchie des alltäglichen Regierungsgeschäfts. Niemand gelingt Exzentrizität besser.“<sup>3</sup> In einem weiter ausholenden Rückgriff hat der Historiker Paul Langford in seiner Studie *Englishness Identified* zu „englischen Gebräuchen und Charakterzügen“,

die von Besuchern des Landes zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert beobachtet wurden, das letzte Kapitel – in der Reihenfolge nach Energie, Aufrichtigkeit, Anständigkeit, Verschwiegenheit und Zurückhaltung – jawohl, der Exzentrizität gewidmet.<sup>4</sup> Hier, so erschien es einer Vielzahl der von Langford zitierten Beobachtern des Englischen, lag der innere Kern der englischen Gesellschaft und ihrer Wertvorstellungen. Wohlgeremkt handelte es sich nicht um eine großspurige Form der Exzentrizität, sondern um eine, die auf einer „grundsätzlichen Fehleinschätzung der realen Welt“ wurzelt, oder, besser noch, eine geringfügige Exzentrizität, die sich in der Wahrnehmung der Schauspielerin Fanny Kemble gegen den „allgemeinen kleinkrämerischen Geist formeller Konformität“<sup>5</sup> wandte, der ihrer Meinung nach England charakterisierte.

Doch hat die Exzentrizität, wie auch immer wir sie schließlich genauer bestimmen, auch mit der vielgerühmten nationalen Besorgnis um Qualität und Stellenwert der einheimischen Kunstproduktion (ausgenommen natürlich Shakespeare) zu tun. Unter den revisionistischen Darstellungen des „englischen Charakters englischer Kunst“ ist eine zunehmende Vorurteilshaltung gegenüber dem Exzentrischen festzustellen.<sup>6</sup> Nicht nur klassischen Exzentrikern wie William Blake und Laurence Sterne, sondern auch den Meistern des „Nonsens“, Edward Lear und Lewis Carroll gegenüber, sowie disparaten Figuren des 20. Jahrhunderts wie Edith Sitwell, Stanley Spenser, Jeff Keen, Bruce Lacey, J. G. Ballard, David Hockney, Derek Jarman oder den weithin verehrten

Mitgliedern der Goons oder der Monty Pythons (und solch distinguierten Flüchtlingsgestalten wie den Künstlern Kurt Schwitters und Stefan Thémerson). Es gibt eine deutliche Verbindung zwischen dem (ausgeübten oder dargestellten) exzentrischen Verhalten einer Person und künstlerischen Werken, die außerhalb der in der jeweiligen Zeit gültigen Übereinkünfte stehen. Vielen von diesen hat man wertende Begriffe wie „geringfügig“ oder „provinziell“ angehängt, oder man unterstellte, sie übten nur auf junge Spunde oder Halbstarke einen Reiz aus; und doch bilden sie kollektiv, oder selektiv, das heraus, was vielleicht den am deutlichsten englischen Zug der nationalen Kultur ausmacht.

Es fällt nicht schwer, die Filme von John Smith mit ihrer Begeisterung für das auf unmoderne Weise Lokale (das Dalston der 1970er Jahre in *The Girl Chewing Gum*, oder auch die gleichnamigen *Hackney Marshes*) und für das Prosaische (*Home Suite, Hotel Diaries*) in dieser Tradition zu verorten. Doch wäre es verfehlt, wenn wir hier zu niedrig ansetzten und diesen englischen Exzentrismus mit beschränktem Ehrgeiz gleichsetzten. Versuchen wir lieber eine andere Sichtweise auf das Exzentrische. Die jungen russischen Künstler, die 1922 ein „Exzentrisches Manifest“ veröffentlichten, griffen mit diesem Titel auf eine russische Tradition zurück, die sich auf Varietés und Zirkusse konzentrierte, beflügelt von der bilderstürmerischen Energie des Futurismus.<sup>7</sup> Ihre Zielsetzung:

„KUNST OHNE GROSSES K, OHNE PODEST ODER FEIGENBLATT

Das Leben ruft nach einer Kunst, die *Übertrieben roh ist, vor den Kopf stößt, die nervenzerfetzend, offen utilitaristisch, mechanisch exakt, momentbezogen, schnell ist.*“<sup>8</sup>

Auch wenn diese Exzentrizität zunächst dramatisch und ihrem Wesen nach performativ klingt, warnte ein später veröffentlichter Text über das Werk der FEKS-Gruppe davor, diese mit der „Exzentrizität der Music Hall“ zu verwechseln. Vielmehr, so Wladimir Nedobrowo, „arbeiten die Mitglieder von FEKS an der Verfremdung des Objekts [...] indem sie Dinge, die uns tagtäglich umgeben, ihrem gewohnten Zusammenhang [entreißen].“<sup>9</sup> Diese Praxis der „Verfremdung“ oder „Entfremdung“ wird allgemein eher mit Bertolt Brecht assoziiert, doch hatte sie ihre Ursprünge in der russischen Moderne, und hier ganz besonders in der Poetik des Kritikers und Autors Viktor Šklovskij, der zu den frühen Unterstützern der FEKS-Gruppe zählte.<sup>10</sup> Und es war auch Šklovskij, der in seinem Buch über den Dichter Wladimir Majakowski die Idee der Exzentrizität als Analyse- und Methode zu niemand Geringerem als Lenin zurückverfolgte.<sup>11</sup> Šklovskij zitiert eine Anekdote Maxim Gorkis, der sich an einen gemeinsam mit Lenin getätigten Besuch in einer Londoner Music Hall erinnerte – ja, hier gibt es tatsächlich eine Verbindung zu London! –, wo sie einer Bühnendemonstration des Baumfällens durch kanadische Holzfäller beiwohnten. Diese veranlasste Lenin dazu, „über die Anarchie der Produktion im Kapitalismus zu reden“, was wiederum zu einer „interessanten Diskussion über ‚Exzentrizität‘ als Spezialform des Theatralischen“ führte. Nach Gorki

bestimmte Lenin diese als „eine satirische und skeptische Haltung dem Konventionellen gegenüber, als den Drang, dieses ad absurdum zu verdrehen [...] um die Unlogik des Gewöhnlichen aufzuzeigen.“

Heute nicht im Odeon ...

*Die Unlogik des Gewöhnlichen aufzeigen* ... Hier denke man an John Smiths vermutlich immer noch bekanntesten Film, *The Girl Chewing Gum* (1976): eine Straßenszene in Dalston, die sich einzig und allein durch ihre extreme Gewöhnlichkeit auszeichnet, selbst wenn dieses Gewöhnliche im Laufe von 35 Jahren eine gewisse historische Patina angesetzt hat (und das Odeon-Theater, das in der Einstellung zu sehen ist, längst schon abgerissen wurde). In der ersten, lang anhaltenden Einstellung hören wir eine Stentorstimme, die mit „Regieanweisungen“ die Geschehnisse vor unseren Augen lenkt. Nach einer Weile stellen wir fest, dass die Stimme nur im Rückblick beschreibt, was zufällig vor der Kamera aufgetaucht ist. Dieser einfache Trick hat schon einige Zuschauergenerationen amüsiert, und viele hat das sicherlich zum Nachdenken über die seltsam autoritative Eigenart der Off-Stimme veranlasst.

Wir schauen uns normalerweise nicht zehn Minuten lang mit solch wacher Aufmerksamkeit unauffällige Londoner Straßen an. Der vorherrschende Effekt ließe sich sicherlich als Aufbrechen oder Verfremden des Gewohnten beschreiben, wobei unsere Aufmerksamkeit vom Humor der Off-Stimme angestachelt wird,

welche behauptet, die zufälligen Ereignisse auf der Straße zu „dirigieren“.<sup>12</sup> Nach Smiths Angaben verdankt sich die Entstehung des Films der Tatsache, dass er François Truffauts hochgradig selbstreferenzielles Werk *Die amerikanische Nacht* (*La nuit américaine*, 1973), gesehen hatte, das sich auf einen von Truffaut gespielten Regisseur konzentriert, der in den *Studios de la Victorine* in Nizza einen Film dreht.<sup>13</sup> Während einer der „Aufnahme“-Szenen sieht man, wie Komparsen angewiesen werden, die Filmstraße mit scheinbar spontanen Handlungen zu erfüllen, und Smith gibt an, er habe „bis dahin angenommen, dass es sich bei den Komparsen in Straßenszenen immer um echte Passanten handelt, die dort nur ihren Alltagsgeschäften nachgehen.“ Ob wir das nun für bare Münze nehmen oder nicht, was Smith mit *The Girl Chewing Gum* geschaffen hat, ist auf jeden Fall eine geniale Umkehrung der Truffaut'schen Szene: Anstelle der artifiziellen Choreografie einer „Straßenszene“ haben wir hier eine *Zuschreibung des Artifizialen*, angewendet auf eine anscheinend nicht eingeübte Straßenszene. Wir sind eingeladen uns vorzustellen, dass all dies organisiert wurde, um uns von der Natürlichkeit der Szene zu überzeugen. Zu welchem Zweck? Ist dies das filmische Äquivalent von Peter Handkes Theaterstück *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* (1992) – das angeblich auf den Beobachtungen des Autors auf einem öffentlichen Platz in Triest im Laufe eines Nachmittags basiert – und eine Einladung, über etwas nachzudenken, das man das „Theater des Alltäglichen“ nennen könnte, bei dem Handke andeutet, dass „jede

Kleinigkeit bedeutsam wurde (ohne symbolisch zu sein)“?<sup>14</sup>

Auch wenn das verlockend klingt, so scheint es nicht wirklich zu benennen, was der Film tatsächlich leistet (obwohl man *Worst Case Scenario*, einen späteren Film, als eine Parodie dieses Konzepts verstehen könnte) – ist es doch der Stentor-„Regisseur“, der eine Kontrollfantasie erschafft und unsere Aufmerksamkeit erregt. Wohin werden seine immer detaillierteren Anweisungen und Annahmen führen – etwa, wenn er spekuliert, einer der Passanten sei ein bewaffneter Räuber, der eine Schusswaffe in seiner Tasche zu verbergen sucht? Doch der Erzähler hat seine Position in Bezug auf die Handlung bereits „erklärt“: Er schreit „am Rande eines Feldes nahe Letchmore Heath, etwa 25 Kilometer entfernt von dem Gebäude, das Sie gerade sehen, in ein Mikrofon.“ Wenn dies denn „wahr“ ist, dann kann er die vorangegangene Aktion wohl kaum gesehen, geschweige denn „Regie geführt“ haben; und so geraten wir in just die Art kognitiver Verwirrung, die auch in Hollis Framptons (*nostalgia*) (1971) erzeugt wird, einem Film, in dem der beschreibende Kommentar in einem systematisch erzeugten unpassenden Verhältnis zum Bild steht.<sup>15</sup>

Tatsächlich ist Smiths Film weit komplexer und verwirrender als Beschreibungen oft vermuten lassen. Nach der Enthüllung des Erzählers/Regisseurs und der Beschreibung einer Szenerie, die wir nicht zu sehen bekommen, verweilt die Straßenszene in Dalston bei einer Warteschlange vor einem Kino, bevor sie eine Totale dieses Ortes zeigt. Wir sehen die

zukünftigen Zuschauer eines Films, allerdings wohl eines anderen Films als diesem hier. Im Jahr 1976 hätte das Scorseses *Taxi Driver* sein können, in dem die schäbigen Straßen New Yorks gezeigt werden und in dem auch ein Überfall auf einen Laden vorkommt, ganz wie der, den Smiths Erzähler einem unschuldigen Passanten unterschieben will. Wie der aufmerksame Betrachter jetzt auf der Anzeigetafel des Kinos lesen kann, handelt es sich tatsächlich um *Caprona – Das vergessene Land* (*The Land That Time Forgot*, 1975), Teil eines Zyklus billig produzierter britischer Fantasy-Filme, in dem die Überlebenden eines havarierten U-Boots aus dem Ersten Weltkrieg auf einem Kontinent stranden, der noch von Höhlenmenschen und Dinosauriern bewohnt wird – zweifellos eine willkommene Fluchtfantasie aus den Straßen eines Großbritanniens, das gleichzeitig unter historischen Rekordausmaßen von Inflations- und Dürreproblemen zu leiden hat.<sup>16</sup>

Die Szenerie wechselt dann mit einem Mal zu dem bereits beschriebenen Feld mit Strommasten und weidenden Pferden, wo die Kamera einen feierlichen 360-Grad-Schwenk vollzieht und den Film mit einer Ansicht eben jenes skelettartigen Baumes enden lässt, mit dem die Einstellung begonnen hatte. Das Zufallsbestimmte eines Straßenzugs in der Stadt / Kinobesucher, die auf ihre gewohnte Dosis Fiktion warten / ein unerklärter Ortswechsel von der Stadt aufs Land. Hier haben wir es eindeutig mit etwas Geheimnisvollem zu tun; mit etwas, über das uns gerade die Banalität der Bilder spekulieren lässt. Und was soll eigentlich

dieser Titel, der ebenso bemüht banal erscheint? Soll das vielleicht ein augenzwinkernder Verweis auf Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* sein oder auf irgendein anderes klassisches Gemälde von einem *Mädchen mit ...*?

Ich versuche, dem Rechnung zu tragen, was Michael Mazière den „unheimlichen Zug“ dieses und auch anderer Smith-Filme genannt hat, und dabei fühle ich mich unwiderstehlich an einen anderen englischen Exzentriker erinnert, der das Geheimnisvolle, ja sogar Albraumhaftes und Apokalyptisches an und in den Straßen Londons zu entdecken verstand: Gilbert Keith Chesterton. In seinem metaphysischen Thriller *Der Mann, der Donnerstag war* (*The Man Who Was Thursday*, 1908) nutzt Chesterton die Alltagsstopografie Londons als Folie für den kosmischen Widerstreit zwischen Anarchie und Ordnung, der sich angeblich unter und auf den Straßen dieser Stadt zuträgt. „Warum wohl schauen denn all die Büroangestellten und Hilfsarbeiter in den Zügen so finster und erschöpft drein?“, fragt eine seiner Figuren, ein Poet namens Gregory, der dann weiter ausführt: „Weil sie wissen, dass der Zug genau nach Plan fährt [...]. Denn sie wissen, wenn sie durch Sloane Square durch sind, dann muss die nächste Station Victoria sein, Victoria und nichts als Victoria. Oh welch wilde Verzückung! Wie schienen ihre Augen sternengleich, wie fänden sich ihre Seelen mit einem Mal im Paradies – wäre der nächste Halt plötzlich ohne Angabe von Gründen einmal Baker Street!“<sup>17</sup>

Ganz wie Chestertons edwardianische Pendler haben sich die

Kinobesucher des Jahres 1976 und folgende an der Chesterstonschen Fantasie von *The Girl Chewing Gum* erfreut, die uns auf mysteriöse Weise von Hackney bis an die äußeren Stadtgrenzen fortträgt, bevor sie uns wieder uns selbst überlässt.

Zehn Jahre später lädt *The Black Tower* (1985–87) zu weit direkteren Vergleichen mit Chestertons verpielten Paranoiafantasien ein. Der Film beginnt ganz prosaisch mit einem schwarzen Bild und der Stimme eines Mannes, der sich daran erinnert, wie er eines Samstagmorgens zum Laden an der Ecke geht, „um fürs Frühstück einzukaufen.“ Als er feststellt, dass der Laden geschlossen ist, läuft er zur Hauptstraße weiter, um dort nach einem geöffneten Supermarkt zu suchen – wobei er zum ersten Mal den Turm bemerkt, eigentlich ein schwarz verkleideter Wasserspeicher auf dem Gelände eines Krankenhauses, den wir kurz über einer Reihe Londoner Terrassendächer auftauchen sehen. Minimale Soundeffekte begleiten das darauf folgende schwarze Bild, dann berichtet der Erzähler von einer zweiten Begegnung mit dem Turm und von einer dritten, auf die ein Albtraum folgt, in dem er im Turm gefangen und bewegungsunfähig ist. Bald zieht sich der Erzähler zurück in eine Privatwelt der Obsessionen, in der er einzig und allein „mit dem Drehbuch für diesen Film“ befasst ist, wobei er sich nur von Eiskrem ernährt, die er einem vorbeifahrenden Eisverkäufer abkauft, bis er in einem Krankenhaus landet. Eine Frauenstimme berichtet schließlich vom Tod des Erzählers, bevor sie erzählt, dass der Turm wieder aufgetaucht

ist und sie einen Teil der einleitenden Worte des Erzählers wiederholt. Die Bildfläche ist die meiste Zeit schwarz, nur ab und an sieht man kurze Außenaufnahmen des Turms, jeweils aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Entfernungen, sonst nur zwei Ansichten eines wolkenlosen Himmels und eine eines Stuckdetails an einer Zimmerdecke.

Der Einsatz von „leeren“ Filmteilen, um fortlaufende Bilder einzurahmen oder zu unterbrechen war ein gängiges Mittel für verschiedene Avantgarde-Filmemacher der 1960er und 1970er Jahre geworden – von Gregory Markopoulos und Stan Brakhage in den Vereinigten Staaten über Smiths Zeitgenossen der London Filmmakers Co-op bis hin zum politisch motivierten Berwick Street Collective und ihrem Film *Nightcleaners* (1976). Doch wie bei *The Girl Chewing Gum* wäre es auch bei *The Black Tower* wäre es auch bei *The Black Tower* verfehlt, sich nur auf die formalen Aspekte zu konzentrieren. Denn dessen Dunkelheit wird von einer durch Auslassungen gekennzeichneten Verfolgungswahn-Geschichte erfüllt, die lediglich von dem geheimnisvollen Bild des Turms und den Assoziationen unterbrochen wird, die sich mit der wachsenden Motivtradition des „Dark Tower“ verbinden.<sup>18</sup>

Wem das gleich wie ein von Borges entlehntes Motiv erscheint (wie es tatsächlich bei *Performance* von 1968 der Fall war, einer anderen metaphysischen Fabel, die in London spielt), der tut gut daran, sich zu erinnern, wie stark Chesterton den argentinischen Schriftsteller beeinflusst hat. Borges beschrieb, wie ihm jede der populären

Pater-Brown-Geschichten Chestertons „wie ein Mysterium“ erschien, wie sie „Lösungsversuche einer dämonischen oder magischen Art nahelegen, nur um letzten Endes wieder durch Lösungen der diesseitigen Welt ersetzt zu werden.“ *The Black Tower* gelingt es, diesen Prozess umzukehren. Der Film beginnt in einem Tonfall halb abwesender Irritiertheit, bevor er in Wahnsinn und Tod hinabgleitet – selbst wenn diese von Smiths kleinbürgerlich-affektiertem Humor durchsetzt sind, indem er ein durchschnittliches Alltagsleben mit Einblendungen des Unheimlichen und Grotesken versieht, etwa wenn der Erzähler „einen Freund in einem Gefängnis in Brixton“ besucht, dem die Bewährung verweigert wurde (für welche Straftat, mögen wir uns fragen?), oder wenn er das Signal eines Krankenwagens mit dem des Eiswagens verwechselt. So wie den im alltäglichen London lauernden Chestertonschen Albtraum, kann man vielleicht auch etwas von jenem anderen edwardianischen Exzentriker, H. H. Munro, wiederfinden, der seine sadistischen Kurzgeschichten unter dem Künstlernamen „Saki“ veröffentlichte.<sup>19</sup>

Die Verfremdung dessen, was im Alltäglichen unbemerkt oder unsichtbar bleibt, kann in Smiths Werk auch andere Formen annehmen; das in letzter Zeit eindrucksvollste Beispiel sind vielleicht seine *Hotel Diaries*, eine zwischen 2001 und 2007 geschaffene Filmreihe, in welcher der Filmemacher in verschiedenen, über die Welt verstreuten Hotelzimmern über seine jeweilige Umgebung nachsinnt. Mit langen, ununterbrochenen Einstellungen und

scheinbar synchron laufendem Kommentar lässt die Form an eine anekdotischere Version der sachlichen Schilderungen von Alain Robbe-Grillet's *Nouveau Roman* denken. Jedoch kehrt im Laufe dieser vornehmlich nächtlichen Selbstgespräche, die ihren Anfang in der Nacht der Bombardierung Afghanistans im Jahr 2001 nehmen und sich über die Jahre des Bush-Blairschen „War on Terror“ hinweg fortsetzen, ein Thema mit zunehmender Häufigkeit wieder: Palästina. Wie die biblischen Armen sind auch die Palästinenser immer um uns, werden jedoch oftmals von unmittelbaren Anliegen und Ablenkungen aus unserem Bewusstsein gedrängt. Smiths minutiöse Untersuchung seines jeweiligen Umfelds beim Reisen von Filmfestival zu Filmfestival durch sechs verschiedene Länder wird immer stärker von Hinweisen auf die Not der Palästinenser durchzogen. Im Jahr 2007 schließlich reist er nach Bethlehem, wo er mit eigenen Augen Zeuge der Segregation und Erniedrigung wird, die Israel den Palästinensern auferlegt.

Davon sehen wir allerdings nichts. Getreu seiner indirekten Methodik bleibt Smith in den Hotelzimmern in Bethlehem und Ost-Jerusalem, und wir hören die Erzählung seiner Erfahrungen lediglich aus dem Off – und sind mit ihm gemeinsam erstaunt über die Kassetendeckenfelder, die sich in seinem anspielungsreich „Bethlehem Inn“ genannten Hotel wie von Geisterhand bewegen. Dieser Teil seiner *Diaries* trägt den Titel *Dirty Pictures*, womit sich Smith allerdings auf die Staub- und Schmutzpartikel auf seiner Kamera Linse bezieht, während „die surreale

Bewegung der Deckenfelder zur poetischen Erinnerung an die ruhelose Geschichte des Gebäudes“ unter der Besatzung durch israelische Truppen wird, wie Frédéric Moffet es treffend formulierte.<sup>20</sup> Gemeinsam lassen diese beiden Erscheinungen genau jene „Verfremdung“ aufkommen, die Šklovskij praktizierte, insbesondere wenn er über persönliche oder politisch heikle Angelegenheiten schrieb. Andere haben uns bereits die Bedingungen gezeigt, unter denen die Palästinenser leben; und ein palästinensischer Filmemacher wie Elia Suleiman hat auch das Recht, sich direkt mit den Erfahrungen seiner Landsleute auseinander zu setzen. Smith ist nur auf der Durchreise, er kann uns von dem erzählen, was er gesehen hat, und er kann einprägsame Bilder für das Gefühl von Unwirklichkeit schaffen, das ihn in Bethlehem überkommt. Zurück in Cork stellt er Betrachtungen darüber an, wie polarisiert zwischen gleichförmigen „protzigen Hotels“ und Trümmergrundstücken ihm die Welt zu sein scheint. Mit ihm eingesperrt in dieser Folge anonymen Schlafstätten teilen wir sein Gefühl von Machtlosigkeit und Wut angesichts dessen, was draußen passiert, in einem Werk, das leichtfertige Rhetorik oder Philosophierereien ablehnt beim Aufzeichnen des fortdauernden „Erfahrungsschwunds“, von dem Walter Benjamin bereits in den 1930er Jahren geschrieben hat.<sup>21</sup>

Es ist unwahrscheinlich, bei Smith Zitate von Benjamin oder anderen Modeautoren zu finden. Wenn T. S. Eliot mit der Arbeit *The Waste Land* (1999) einen unerwarteten Auftritt in seinem Œuvre erhält, dann

geschieht dies, um Eliots meistverehrtes Gedicht mit in die Kneipe zu nehmen, „auf eine wackelige Reise vom Tresen zum Klo und zurück“, als wollte er die vom Dichter bekundete Begeisterung für die Music Hall einer Überprüfung unterziehen.<sup>22</sup> Typischer für Smith ist freilich, dass er sich dem zuwendet, was man als sprachliches und musikalisches „Gemeingut“ erachten könnte: dem Guinness-Buch der Weltrekorde (*Gardner*, 1977), einem Weihnachtslied (7P, 1977–78; aber auch *Regression*, 1998–99), Witzen (*Shepherd's Delight*, 1980–84), Fragmenten von Vox-Pop-Interviews (*Blight*, 1994–96) und Stückchen weggeworfener Tonbänder (*Lost Sound*, 1998–2001). Gleichmaßen könnte man sein wiederkehrendes Interesse an Wort- und Bildspielereien, wie es sich bereits in frühen Filmen wie *Words* (1973) und *Associations* (1975) offenbart, als Zeichen eines allgemeineren Interesses an der Dekonstruktion visueller und verbaler Syntax werten, das für die künstlerische Bewegung des strukturellen Films und für Filmemacher wie Hollis Frampton, Michael Snow und Paul Sharits typisch war – sie alle waren sehr einflussreich, als Smith Mitte der 1970er Jahre begann, Filme zu machen. Rückblickend ist allerdings erstaunlich, wie wenig er diesen Vorbildern nacheiferte, und dass er sich stattdessen dem Lokalen (*Summer Diary*, 1976–77; *Hackney Marshes*, 1977; *Slow Glass*, 1988–91) und Intimen (*Home Suite*, 1993–94; *Regression*, 1998–99; *Hotel Diaries*, 2001–07) zuwandte. Natürlich bleiben die strukturellen und ontologischen Interessen der Strukturalisten für Smiths Poetik von zentraler Bedeutung, doch ließe sich ein Teil

seines Werks auch als Parodie auf die ernsthafte und getragene Seite des strukturellen Films lesen.<sup>23</sup>

Seine Grundhaltung hat immer persönlichen Charakter, oft mit einem verschrobenen Sinn für Humor. Er erscheint oder spricht „weniger als eine Rolle und eher als er selbst“, wie zwei Kuratoren einer vor kurzem präsentierten Retrospektive beobachten. Doch sollte man sich davor hüten, dieses lebenswürdige Ich mit der biografischen Figur „John Smith“ zu verwechseln oder seine Selbstkonstruktion als Erzählerfigur zu unterschätzen. Anders als der gleichaltrige Patrick Keiller (auf den später noch zurückzukommen sein wird) hat Smith sich dazu entschlossen, den Unterschied zu verwischen, vor allem in seinen tagebuchartigen Filmen, wo er sich am offensichtlichsten autobiografisch zu äußern scheint. In dem Film *Home Suite* (1993–94) zeigt er uns sein einigermaßen heruntergekommenes Haus in East London, kurz vor der Zwangsräumung und des bevorstehenden Abrisses wegen eines Autobahnausbaus (der dann wieder, von außen gesehen, 1996 als Thema des Films *Blight* auftauchen wird). Die Räume, sowie die in ihnen stehenden Gegenstände, fördern Erinnerungen und Anekdoten zutage, die Smith hinter der Kamera erzählt. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, dass er da etwas erfindet oder die Wahrheit verbirgt, doch sollten wir wohl auch nicht davon ausgehen, dass es sich hier lediglich um Autobiografisches handelt. Es mag „mit künstlerischer Arbeit zu tun haben, die auf dem eigenen Leben basiert“, wie Smith

selbst einräumt; doch wie bei jenem Virtuosen der Abschweifung und des Exzentrischen, dem Laurence Sterne von *Yoricks empfindsame Reise* (*A Sentimental Journey Through France and Italy*, 1768) bringt es auch eine wohl durchdachte Komposition eines „Ich“ zum Ausdruck. Nachdem er die massive Verschachtelungsstruktur seines *Tristram Shandy* (1759–65 in Fortsetzungen erschienen) geschaffen hatte, in dem es um praktisch alles geht außer dem, was eigentlich als Thema angekündigt ist, gab Sterne seinen Lesern als „Befreiung“ den scheinbar von Bescheidenheit getragenen Bericht seiner empfindsamen Reise durch Frankreich und Italien, der 1768 auch zu seinem Schwanengesang wurde.

Das „Ich“ der *Empfindsamen Reise* ist sicherlich der Prototyp sämtlicher der Abschweifung fröhen Erzähler, die so sehr von ihrer Empfindsamkeit wie von ihren Erfahrungen künden wollen – und stellte sich als Inspiration für Viktor Šklovskij heraus, der 1922 den ersten Band seiner Memoiren danach benannte.<sup>24</sup> Šklovskij entdeckte in Sterne eine verwandte Seele, der es wie ihm darum ging, aus Begegnungen, Beobachtungen und Gegenständen Geschichten zu entwickeln; der aber in seiner Prosa auch offen für literarische Strategien der Abschweifung und andere Formen der „Verzögerung“ war. Als er in Calais zu seiner Reise quer durch Frankreich aufbricht, beschreibt Sterne schelmisch seine zufällige Begegnung mit einer geheimnisvollen Dame, als man ihnen beiden eine Kutsche zeigt. Die sich hinter ihnen schließende „Remisentür“ wird zu

einer erzählerischen Vorrichtung, die es dem Autor erlaubt, seine Ansichten über die französische und englische Galanterie darzulegen: Es „passiert“ gar nichts, außer einem kurzen Aufstieben kunstvoller Prosa, die auf die Gefühlslage des Erzählers hindeutet. So unwahrscheinlich dies auch sein mag, wird Šklovskij eben diese scheinbar beiläufige Erzählform übernehmen, um einen Bericht über seine Kriegserfahrungen mit Kommentaren zu seiner Gemütsverfassung und zur besonderen, sich gerade ereignenden Konstruktion der Prosa in seinem Buch zu verbinden. Und in einer weiteren Vorausschau möchte ich behaupten, dass die dem Anschein nach ganz folgenlosen Erörterungen über Treppenläufer und sich ansammelnde Zahnbürsten in Smiths *Home Suite* uns wieder zu der grundlegenden künstlerischen Technik zurückbringen, die Šklovskij durch Sterne entdeckt hat. Das Verdrehen von Tatsachen, die Konzentration auf Einzelheiten auf Kosten des Ganzen, die Vermischung von Genres, die direkte Bezugnahme auf das jeweils vorliegende Werk – all das ist Wasser auf die Mühlen des Autors; und in Smiths Händen auch auf die des Filmemachers. Ob er nun jemals auch nur an Sterne oder Šklovskij gedacht hat oder nicht, ich entbiete ihm – zusammen mit jenem anderen „strukturellen“ Witzbold, „George Landow“ – meinen Gruß, denn ich halte ihn für ihren würdigen Nachfolger im Bereich des Filmischen.<sup>25</sup>

#### Landschaft, Narration und Ort

Aber es gibt durchaus auch einleuchtende Vergleiche, die näher liegen.

Zwei von Smiths Fast-Zeitgenossen haben ausgiebigen – und exzentrischen – Gebrauch von abschweifenden Erzählerfiguren gemacht. Peter Greenaways frühe Filme, von denen viele fantastische Pastiche jener Dokumentarfilme waren, die er in den 1970er Jahren für das *Central Office of Information* gemacht hat, sind oft von einer gebieterisch klingenden, aber unzuverlässigen Erzählerstimme begleitet. Die Beliebtheit des „strukturellen Films“, die Smith so maßgeblich beeinflusst hatte, wirkte auch anregend auf den zehn Jahre älteren und aus einer früheren Phase Londoner Kunsthochschulkultur stammenden Greenaway. Greenaway beschreibt sein *Vertical Features Remake* (1978) als „eine Hassliebe, oder genauer formuliert, ein Zelebrieren-Kritisieren der strukturellen Methodik“, wobei er verdrießlich hinzufügt, diese sei „damals in Filmkreisen auf unvorstellbare und dumme Weise dominant“ gewesen.<sup>26</sup> Im Film erläutert seine damals bevorzugte Stimme, Colin Cantile, feierlich drei Anläufe zum Remake eines „verlorenen Films“, wobei er sich durch „eine Riesenmenge apokrypher Diagramme, Anschauungsmaterialien, Archivpräsentationen und subjektiv betrachtete Manuskripttexte“ hindurcharbeitet. Und in einer weiteren Dokumentarfilm-Parodie aus demselben Jahr, *A Walk Through H* (1978) erzählt Cantile von der Jagd auf Greenaways romantischen verlorenen Helden, Tulse Luper, welche anhand einer Reihe von Greenaway-Gemälden nachvollzogen wird, die als Karten eines imaginären Landes interpretiert werden.

Der altersmäßig Smith näher stehende und vor seinem Studium am

Royal College of Art als Architekt ausgebildete Patrick Keiller stand in seinen frühesten Filmen ebenfalls noch unter dem Einfluss des strukturellen Paradigmas, das er mit Hilfe einer Sprecherstimme aus dem Off in *The End* (1986) und *Valtos* (1987) zu rätselhaften Erzählungen mit einem Chestertonschen Einschlag trieb. Später sollte Keiller ein größeres Publikum erreichen: etwa mit seinem Spielfilmlangen Werk *London* (1994), in dem Paul Scofield den eklektischen Flaneur Robinson verkörperte, der als Fremdenführer die Stadt und ihre historischen Besucher vorstellte und mit *Robinson in Space* (1997), in dem der Erzähler und Robinson ein „neues“ England entdecken. Erinnerungste Robinson noch an Daniel Defoes berühmteste literarische Figur, so bleibt Keillers „Ich“ unbestimmt und entspricht kaum dem fiktionalisierten „Ich“ in Smiths Filmen.

Landschaftsdarstellung war für Greenaway in seinen frühen Filmen ebenfalls ein Ausgangspunkt, auch wenn er sich dazu genötigt sah, sie mit einer aufwendigen Rahmung zu versehen. In seiner „Verteidigung“ von *Vertical Features Remake* gesteht er ein: „Letztlich jedoch sind es die ‚Stückchen‘ von Landschaft – Bäume, Masten, Pfosten, die bei Schnee und Sonnenschein an den Brecon Beacons, den Wiltshire Downs und in den Suffolk Marshes stehen – die siegreich bleiben – die Bausteine der Landschaft, die uns alle erregen, erfreuen, überraschen, trösten und entzücken.“

Hier mag man Anklänge an die epischen Forschungsausflüge Simon Schamas in seinem Buch *Landscape*

*and Memory* (1995) voraussehen. Im Unterschied dazu scheint Smith unter seinen Zeitgenossen der Stubenhocker zu sein, der dafür gefeiert wurde, dass er „nur seine unmittelbare Umgebung dokumentiert hat, wobei er sich oft nicht sehr weit über die Haustür seiner verschiedenen Wohnsitze in einem kleinen Teil East Londons hinausbewegte.“<sup>27</sup> Doch auch das mag in die Irre führen. Sicherlich hat er sich auf das Lokale und das Ungewöhnliche konzentriert, das tatsächlich oft in East London situiert war, doch auf eine Reihe unterschiedlicher Weisen, die ein charakteristisches, fragendes Gespür für die Lokalität verraten – ein Gespür übrigens, das der Erfolgsgeschichte der „Kulturgeografie“ weit voraus war. Die zwei Filme mit dem Titel *Hackney Marshes*, die 1977–78 entstanden, bilden ein faszinierendes Paar mit jeweils ganz eigenem Zugang zu diesem wenig beachteten Bezirk: Der eine, mit seinem in der Kamera erfolgten Staccato-Schnitt ist der „strukturelle“; der andere, in dem es um dieselbe Gegend und ihre Einwohner geht, ist ein wohlbedachter Anti-Dokumentarfilm, welcher die vertrauten Konventionen der auftraggebenden Fernsehgesellschaft in einer sehr schönen Vorführung exzentrischen „Umstülpens des Gewöhnlichen“ in Frage stellt.

Zwei Miniaturen aus dem Jahr 1980 imitierten die formalen Verfahrensweisen des strukturellen Films, die häufig im britischen Avantgarde-Landschaftsgenre der 1970er Jahre zur Anwendung kamen. Bei *Celestial Navigation* bleibt der Schatten eines Eimers und einer Schaufel am Strand im gesamten Verlauf eines



Tages aufrecht. Und bei *Spring Tree* wird das Ausschlagen einer Platane über vier Wochen hinweg gefilmt und schließlich der Prozess in Zeitraffer-Technik à la *Secrets of Nature* neu angeordnet. Im Jahr 1987 brachte ein Auftragswerk, ein Beitrag zu Graeme Millers Multimedia-Performance *Dungeness: The Desert in the Garden* (1987), Smith aus London heraus an einen Ort, der zu einer der geheiligten Stätten moderner britischer Landschaftsmalerei wurde, seit Paul Nash in den 1920er Jahren begonnen hatte, ihn zu malen. Derek Jarman hatte damals in Dungeness gerade Prospect Cottage erworben, das in Sichtweite zu dem Atomkraftwerk gelegen war, das dieser trostlosen Landschaft einen geradezu apokalyptischen Hauch verlieh.

Doch erst mit *Blight*, der 1994–96 in Zusammenarbeit mit der Komponistin Jocelyn Pook entstand, sollte Smith seine am stärksten ortsspezifische Arbeit produzieren, womit er zugleich die oft vergessene Exzentrik wiederbelebte, die zu den Grundzügen des britischen Dokumentarfilms zählte.<sup>28</sup> Viele der Filmemacher, die John Grierson zu den Dokumentarfilmteams gezogen hatte, denen er in den 1930er Jahren vorstand, waren bereits modernistische Künstler, etwa Len Lye, Norman McLaren, Humphrey Jennings und William Coldstream, wogegen Alberto Cavalcanti der französischen Avantgarde angehörte, bevor er Grierson als Betreuer dieser oftmals unberechenbaren Talente zur Seite stand. Cavalcantis eigener Film *Pett and Pott* (1934), *Coldstreams Fairy of the Phone* (1936) und Lyes Werke *Rainbow Dance* (1936) und *N or NW* (1937)

zeigen allesamt Einflüsse des russischen Konstruktivismus, des Pariser Modernismus und der sich ausbreitenden Bewegung des Surrealismus. Vor allem aber sind sie im Sinne Šklovskijs und der FEKS exzentrisch darin, wie sie die ihnen übertragene Aufgabe angehen, Werbung für die Post zu machen.

Fünfundzwanzig Jahre später gehört *Blight* zu einem erst neuerdings vertrauten Genre, der Produktion von Filmen aus dem Zusammenhang bürgerlicher Protestbewegungen heraus – in diesem Fall wurde der Film während der Protestkampagne gegen den Abriss Ostlondoner Wohngebiete, die einer neuen Autobahnauffahrt Platz machen sollten, von einem der betroffenen Anwohner gedreht: dem Filmemacher selbst – wenngleich sich die Produktion weitab des konventionellen Kampagnenfilms bewegt. Die eng gerahmten Einstellungen zeigen alte, im Abriss befindliche Wohnhäuser, die ein zerklüftetes Bild aufgerissener Lebensgefüge zeichnen; hin und wieder treten surreale Bilder dessen hervor, was einmal Innenräume waren, etwa eine Schlafzimmerwand, die vollständig von einem grob gemalten *Exorzist*-Wandbild eingenommen wird. Der Film ist mit einer Tonspur unterlegt, die Pooks Musik mit Umgebungsgeräuschen und Sprachfetzen kombiniert, was ein wenig an Steve Reichs Stück *Different Trains* (1988) erinnert, mit wiederholten Sätzen, die ein bizarres Eigenleben entwickeln: zum Beispiel „kill the spiders“, ein Fragment, das dem Interview mit einer Bewohnerin entnommen ist, in dem sie erzählt, wie sehr sie sich früher vor Spinnen im Badezimmer gefürchtet hat. Aus

diesem Mikrokosmos der Zerstörung des viktorianischen Londons heraus hat Smith eine Arbeit geschaffen, die seine überzeugendste audiovisuelle Montage bildet, dazu die Sprache des Bild-Text-Kontrapunkts wiederbelebt oder gar neu erfindet, welche für die avantgardistischen Filmemacher der 1930er Jahre so faszinierend war, und zudem bezieht er sich sogar noch zurück auf den ursprünglichen Reiz der Zerstörung als Gegenstand der Filmkunst.<sup>29</sup>

Sowohl *Slow Glass* (1988–91) als auch *Lost Sound* (1998–2001), vor und nach *Blight* entstanden, beschäftigen sich mit der Zeitlichkeit von Orten. Bei jenem werden Details der städtischen Außenwelt in unterschiedlichen Beleuchtungen und Bedingungen über die dreijährige Entstehungszeit des Films hinweg präsentiert; bei *Lost Sound* dagegen, der in Zusammenarbeit mit dem Klangkünstler Graeme Miller entstand, werden auf spielerische Weise Signifikat und Signifikant voneinander getrennt. Er zeigt zurückgelassene, in einem kleinen Teil East Londons gefundene Tonbänder, deren Inhalt wiederhergestellt wurde, wobei sich herausstellte, dass sie einmal Musik aus Asien und Afrika in die Londoner Straßen trugen, wie aus Besuchern und Einwanderern Ortsansässige werden. Die Heimat ist, wie der Psychoanalytiker Donald W. Winnicott einmal beobachtete, „der Anfang“; und in eben diesem Sinn ist sie für Smiths Werk schon seit langem von zentraler Bedeutung gewesen („Es war schon immer wichtig für mich, meine Themen in unmittelbarer Nähe zu meinem Zuhause zu finden.“). Wenn es sich dabei um sein

buchstäbliches Zuhause handelt, rät ihm sein Instinkt, es zu verfremden, wie im Fall der erfundenen Begebenheiten in *The Black Tower*. Wenn er auf Reisen ist, normalerweise in einem Hotel, gibt ihm das sowohl die traditionelle Gelegenheit, über sein Zuhause zu reflektieren (wie in den nächtlichen Monologen seiner *Hotel Diaries*) als auch aus dem Fenster zu schauen auf neue Schauplätze wie in dem Film *Worst Case Scenario* (2001–03), der aus einem Wiener Hotelzimmerfenster heraus gefilmt wurde, oder in dem neueren *Flag Mountain* (2010). Dieser – er zeigt eine riesige türkische Flagge, gemalt auf einen Berg innerhalb der abtrünnigen Türkischen Republik Nordzypern, die Smith von der griechisch-zyprischen Seite der geteilten Hauptstadt beider Inselteile, Nikosia, aus gefilmt hat – erweitert Smiths zunehmend explizite Auseinandersetzung mit politischen Fragen der heutigen Welt, die sich bereits in seinen *Hotel Diaries* abzeichnete.<sup>30</sup> Der in HD aufgenommene Film existiert in zwei Fassungen – zum einen als linear angelegter achtminütiger Film, zum anderen als Loop für die Präsentation in Ausstellungen – und Smith ist sich der unterschiedlichen Implikationen der jeweiligen Version bewusst: „Der linear angelegte Film beginnt mit der kleinen griechischen Flagge, die im Wind flattert, dann hört man den Gebetsruf des Muezzin, die Kamera zeigt die Moschee, dann kommt all das psychedelische Zeug, und wenn die Kamera sich wieder zurückzieht, hört man die Kirchenglocken. Es ist für mich ziemlich problematisch, dass [der Film] eine Auflösung besitzt – ist das Christentum das, was uns bleibt? Ich weiß, es ist nicht

wirklich eine Auflösung, aber es gibt durchaus eine Reihenfolge: Muezzin, türkische Nationalhymne, Kirchenglocken.“<sup>31</sup>

Er mag „die Zirkularität einer Bewegung hin und zurück, über eine Landschaft hinweg und zwischen unterschiedlichen Kulturen“ bevorzugen, welche der Galerie-Loop bietet, doch selbst dem relativ isoliert Reisenden werden kaum die tiefen Spaltungen entgehen, die der Nationalismus in die heutige Welt treibt und die reflektiert werden durch den Flaggenberg mit der schmetternden türkischen Nationalhymne, welche das Bild einer buchstäblich in die Landschaft eingeschriebenen Flagge begleitet, oder die in *Dirty Pictures* (2007) sichtbare Mauer, welche die Palästinenser einsperrt.

Wenn der Verlauf von Smiths Karriere ihn immer mehr mit der Welt jenseits East Londons in Kontakt gebracht hat – das natürlich seit langem schon ein Mikrokosmos jener größeren Welt gewesen ist – so ist ein weiteres Charakteristikum seine wiederholte Rückkehr zu älteren Werken, so als wollte er sein jüngeres Ich herausfordern und sich mit dem Vergehen der Zeit arrangieren. Ausstellungen haben für solcherlei Selbstprüfungen ganz neue Bedingungen geschaffen. Die Arbeit *Regression* (1998–99) war eine humorvolle Neuinszenierung seines 16mm-Films *7P* aus dem Jahr 1978, für die er erstmals digitale Videotechnik nutzte, um seinen stockenden Vortrag des Liedes *The Twelve Days of Christmas* aufzuzeichnen – in seiner Ausstellung im Royal College of Art (2010) wurden dieser wie auch der

ursprüngliche 16mm-Film nebeneinander projiziert, und als *Third Attempt* neu betitelt. Eine andere Ausstellung mit dem Titel *unusual Red cardigan* kehrte im Jahr 2011 ganz buchstäblich noch einmal an die Stätte seines ersten Triumphes zurück. Für das Video *The Man Phoning Mum* hat Smith erneut die Dalstoner Straßenecke aus *The Girl Chewing Gum* aufgenommen und einen digitalen Farb-Overlay für das schwarzweiße 16mm-Original geschaffen, in dem Figuren aus Vergangenheit und Gegenwart sich als „Geister“ in der Welt der Anderen abwechseln, während der Betrachter den Prozess der Gentrifizierung nachvollziehen kann, der das Odeon-Kino durch neue Apartment-Häuser ersetzt hat.<sup>32</sup> Neben diesem Palimpsest wurden eine Reihe von Objekten und Bildern gezeigt: Smith hat eine fantastische Reihe von Ermittlungen unternommen, um die Identität eines Internet-Anbieters zu enthüllen, der ein VHS-Video mit dem Originalfilm *The Girl Chewing Gum* anbietet (sowie einige andere Dinge, darunter ein „ungewöhnlicher roter Pullover“) – ein shandyistischer Witz, der auch an José Saramagos Roman *Der Doppelgänger* (2002) erinnert, dessen Protagonist sich auf die schicksalhafte Suche nach einem Doppelgänger macht, den er auf einem Mietvideo gesehen hat. Und auf einer Ansammlung von Computerbildschirmen zeigt sich, dass aus *The Girl Chewing Gum* im Internet eine Art urbaner Mythos wird, da sich dort immer mehr Tribute und Parodien ansammeln.

Verglichen mit den von Greenaway und Keiller geschaffenen fiktiven *personae* erscheint Smiths

Ich-Erzählerstimme näher an dem geselligen und zur Abschweifung neigenden Sterne, oder am trockenen, absurden Humor eines Brian O’Nolan/Flann O’Brien. Seine Art der Fantasie lässt einen an die „Nonsens“-Exzentrik Lears oder Carrolls denken, die von so unterschiedlichen Filmemachern wie Adrian Brunel, Len Lye, Norman McLaren, Richard Massingham, Stefan Thémerson, Jeff Keen und Bruce Lacey ins 20. Jahrhundert überführt worden ist.<sup>33</sup> Wie diese arbeitet auch er meist im kleinen Format und mit einfacher Ausrüstung; und er hat sich in aller Stille der raschen Veränderung der Medien angepasst, wobei er sich weigert, sich über den Wechsel von fotochemischen Filmverfahren zu digitalen Bildtechniken zu grämen, der seine Karriere zweigeteilt hat. Nach anfänglichen Vorführungen in Filmkooperativen und Klassenzimmern zeigt er seine Filme inzwischen in Galerien und Museen, während er sein Werk zugleich auf demokratische Weise zugänglich macht, indem er es in Formaten für den Einzelhandel anbietet und einige Filme online stellt – wobei er augenscheinlich dem inflationären Druck widersteht, der heute auf Künstlern lastet. Wie der Dichter Hugo Williams scheint er Kunst und Leben mit einer Nonchalance und einem verschrobenen Humor ineinander zu flechten, die sein Publikum nur bewundern kann (die es aber besser nicht für die ganze Wahrheit halten sollte).<sup>34</sup> Ihn allein als Abkömmling der „strukturellen“ Avantgarde zu bestimmen, scheint schon lange allzu eng gedacht, verdankt er doch eindeutig ebenso viel dem anhaltenden Schock der Duchampschen Entmystifizierung des Kunstwerks zugunsten

des Spielerischen, des Gestischen und des Alltäglichen. Und Lenins „Unlogik des Gewöhnlichen“ – allerdings mit einem entschieden englischen Akzent ...

× Ian Christie ist Professor für Film- und Mediengeschichte am Department of History of Art and Screen Media an der Universität Birkbeck – University of London.

- 1 „Der Löwe-und-Einhorn-Pavillon definierte durch ‚seinen Realismus und seine Stärke [...] durch Unabhängigkeit und Einfallsreichtum‘ eine britische Identität.“ *Festival of Britain* im Museum of London, <http://www.museumoflondon.org.uk/archive/exhibits/festival/onshow.htm>.
- 2 „John Smith in Conversation with CCA Students“, in: *John Smith: Solo Show*, Ausst.-Kat., London: Royal College of Art 2010, S. 57.
- 3 Hywel Williams, „In Praise of English Eccentrics“, in: *The Guardian*, 11. Januar 2003, <http://www.guardian.co.uk/books/2003/jan/11/featuresreviews.guardianreview15>.
- 4 Paul Langford, *Englishness Identified. Manners and Character 1650–1850*, Oxford: Oxford University Press 2000.
- 5 Ebd., S. 302–303.
- 6 Zur Wirkung von Nikolaus Pevsners Kritik an der englischen Kunst vgl. meinen Aufsatz „What Counts as Art in England: How Pevsner’s Minor Canons Became Major“, in: Peter Draper (Hg.), *Reassessing*

- Nikolaus Pevsner, Farnham: Ashgate 2004. Für eine Apologie der literarischen Moderne in England, die oft (in Abhebung vom „eintönigen literarischen Kunsthandwerk“) einen Schwerpunkt auf Exzentrizität legt, vgl. Hugh Kenner, *A Sinking Island: the Modern English Writers*, London: Barrie and Jenkins 1988. Und für einen Überblick über britische Film- und Videokünstler, die angemessenen Wert auf die Erwähnung des Idiosynkratischen und Exzentrischen legen, vgl. David Curtis, *A History of Artists' Film and Video in Britain, 1897–2004*, London: British Film Institute 2007.
- 7 Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg waren die Initiatoren der „Fabrik des exzentrischen Schauspielers“, kurz FEKS, die 1922 in Petrograd als Theatergruppe gegründet wurde, sich jedoch schnell der Filmproduktion zuwandte.
- 8 Grigori Kosinzew, „AB: Parade of the Eccentric“, in: Ian Christie und John Gillett (Hgg.), *Futurism, Formalism, FEKS: „Eccentricism“ and Soviet Cinema, 1918–36*, London: British Film Institute 1978, S. 11.
- 9 Wladimir Nedobrowo, „The Eccentricism of FEKS“ (1928), in: Christie und Gillett (s. Anm. 8), S. 18–19.
- 10 Zur Verbreitung des Begriffs des „ostrannenie“ [Verfremdung], vgl. Annie van den Oever (Hg.), *Ostrannenie: On „Strangeness“ and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- 11 Viktor Šklovskij, *Erinnerungen an Majakowski*, Frankfurt/Main: Insel-Verlag 1966.
- 12 Vgl. verschiedene Kapitel in: van den Oever (s. Anm. 10) für Erörterungen der Frage, was Šklovskij unter dem Konzept der Verfremdung und seinem Einfluss „verstand“, z.B. Yuri Tsivian, „The Gesture of Revolution, or Misquoting as Device“; Frank Kessler, „Ostrannenie, Innovation, and Media History“; sowie Ian Christie, „Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s“.
- 13 „Trespassing Beyond the Frame: John Smith Talking Film with Cate Elwes“, in: *John Smith Film and Video Works 1972–2002*, London: Picture This Moving Image / Watershed Media Centre 2002, S. 65.
- 14 In Handkes wortlosem Stück aus dem Jahr 1992 *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, sieht man 27 Schauspieler an die 450 Figuren erschaffen, die auf einem städtischen Platz erscheinen, alle ihren eigenen Angelegenheiten nachgehen und einander nicht wahrnehmen. Vgl. Programmheft des National Theatre, 2008, zit. unter: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hour\\_We\\_Knew\\_Nothing\\_Of\\_Each\\_Other](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hour_We_Knew_Nothing_Of_Each_Other).
- 15 In Framptons Film (der zurzeit keinen Vertrieb hat) geraten anscheinend wahre autobiografische Kommentare zu einer Fotoserie aus dem Synchronlauf mit den richtigen Bildern, so dass man wieder „erinnern“ muss, was gezeigt wurde, wenn die Beschreibung einsetzt; der Kommentar aus der Ich-Perspektive wurde von Michael Snow eingesprochen. Frampton besuchte Großbritannien 1976 für ein Symposium über Avantgardefilm beim Edinburgh Film Festival, ein damals vom Autor des vorliegenden Textes und Deke Dusinberre aufgezeichnetes Interview erschien verspätet in: *Film Studies*, Nr. 4, 2004, [hollisframpton.org.uk/frampton.pdf](http://hollisframpton.org.uk/frampton.pdf).
- 16 Das Drehbuch zu *The Land that Time Forgot* (Regie: Kevin O'Connor) stammt von dem britischen Science-Fiction-Autor Michael Moorcock, und man darf den Film nicht mit dem unglaublich schlechten US-amerikanischen Remake aus dem Jahr 2009 verwechseln. Möglich, dass der Filmtitel bei 16mm-Projektionen des Films nicht leserlich war und erst jetzt durch die Pausentaste bei Internetversionen erkennbar ist – eine Reminiszenz an Laura Mulveys „pensive spectator“-Effekt, der in ihrem Buch *Death 24x A Second* (London: Reaktion Books 2005) beschrieben wird.
- 17 G. K. Chesterton, *Der Mann, der Donnerstag war* [1908], München: Heyne 2002.
- 18 Robert Brownings Gedicht aus dem Jahr 1855 „Childe Rowland to the Dark Tower Came“ bezieht seinen Titel von einer Zeile aus Shakespeares *King Lear*, und diese Ausdrucksform hat in der Folge zu zahlreichen Bezugnahmen angeregt, darunter Louis McNeices Hörspiel *The Dark Tower* (1946) sowie Stephen Kings Roman- und Erzählungsreihe *Dark Tower* (1978–2004). Zu den visuellen Interpretationen gehört etwa ein Gemälde von Thomas Moran aus dem Jahr 1859, außerdem zahlreiche Illustrationen zu den vielen Science-Fiction- und Fantasy-Romanen, die diesen Titel tragen.
- 19 Borges erblickte „irgendetwas in der Zusammensetzung von Chestertons Persönlichkeit, das dem Alpträumen zuneigte, etwas Geheimes und Blindes und Zentrales“. Jorge Luis Borges, „On Chesterton“, in: Ders., *Other Inquisitions 1937–1952*, übers. Ruth L. C. Simms, Austin, TX: University of Texas Press 1965. „Saki“ war der *nom de plume* von H. H. Munro, dessen makabere Kurzgeschichten sich über die gesellschaftlichen Konventionen der Edwardianischen Zeit lustig machten.
- 20 Frédéric Moffet, „I Don't Want to Tell You Who I Am“, Kuratorenstatement, Programmheft zu einem Filmscreening im Cinéma Parallèle, Montreal 2008, <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf19.html>.
- 21 Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 605–653; zit. n. Beatrice Hanssen, „Language and Mimesis in Walter Benjamin's Work“, in:

- David S. Ferris (Hg.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 55.
- 22 Beschreibung des Films zit. n. UK / Canadian Video Exchange, 2000, auf Smiths Webseite, <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf81.html>. Eliot äußerte seine Anhängerschaft an die Music Halls und an die größte „Ausdrucksgestalt der Unter- klassen“, Marie Lloyd, in seinem „London Letter“ vom November 1922 für *The Dial*, <http://world.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/london-letters/london-letter-1922-12.html>.
- 23 In seinem Gespräch mit Studierenden des Royal College of Art, das 2010 stattfand, erklärt Smith: „Der strukturell-materi- alistische Trend war für mich weit mehr als nur ein Trend. Er übte sehr starken Einfluss auf meine Sicht des Kinos und des Künst- lers aus. Das trifft noch immer im gleichen Maße zu, eben- so wie meine Begeisterung für das Narrative.“ In: *John Smith: Solo Show* (s. Anm. 2), S. 44.
- 24 Viktor Šklovskij, *A Sentimental Journey: Memoirs, 1919–1922* [1923], übers. Richard Sheldon, Ithaca, NY: Cornell University Press 1970.
- 25 George Landow (1944–2011), auch bekannt als „Owen Land“ machte in den 1960er und 1970er Jahren eine Reihe hu- morvoll-subversiver Kurzfilme, die den „strukturellen Film“ de- finieren halfen, aber zugleich auch ins Lächerliche zogen. Dazu gehören *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1966), *Institutional Quality* (1969) und *Remedial Reading Comprehension* (1970).
- 26 Zitate zu *Vertical Features Re- make* unter <http://home.utah.edu/~klm6/3905/VerticalFea- tureRemake.html>.
- 27 Adrian Danks, „On the Street where You Live‘: the Films of John Smith“, *Senses of Cinema*, 2003, online unter [http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/john\\_smith/](http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/john_smith/).
- 28 Smith zitiert (allerdings fehler- haft) Griersons berühmte Defi- nition des Dokumentarischen als „the creative treatment of reality“ (Grierson schrieb eigentlich „actuality“) als ein La- bel, das er gerne für sein eige- nes Werk übernimmt, wobei er den Schwerpunkt auf den „kre- ativen“ Aspekt setzt. Vgl. Smith / Elwes (s. Anm. 13), S. 65.
- 29 Einer der frühesten Film der Gebrüder Lumière, *Abbruch ei- ner Mauer* (1896), erfreute sich derartiger Beliebtheit, dass er ständig wiederholt und auch rückwärts abgespielt wurde.
- 30 Dies wird diskutiert in meinem Artikel „Hotel Diaries: John Smith Makes Room for Reflection“, in: *Vertigo* vol. 4, no. 3, Sommer 2009, [http://www.closeupfilm- centre.com/vertigo\\_magazine/ volume-4-issue-3-summer-2009/ hotel-diaries-john-smith-ma- kes-room-for-reflection/](http://www.closeupfilm- centre.com/vertigo_magazine/ volume-4-issue-3-summer-2009/ hotel-diaries-john-smith-ma- kes-room-for-reflection/).
- 31 Interview mit Nick Bradshaw, „John Smith: of Process and Puns“, in: *Sight and Sound* online, 2010, [http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/ john\\_smith.php](http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/ john_smith.php).
- 32 Vgl. die Besprechung von *un- usual Red cardigan* unter [http:// www.artlyst.com/events/john-smith-unusual-red-cardigan-peer](http://www.artlyst.com/events/john-smith-unusual-red-cardigan-peer).
- 33 Zum Nonsens als „schöner Kunst“ (Edward Strachey, der sich 1888 auf Edward Lear be- zieht), vgl. Wim Tigges‘ anre- gende Textsammlung: *Explora- tions in the Field of Nonsense*, Amsterdam: Editions Rodopi 1987.
- 34 Der 1942 geborene Dichter und Journalist Hugo Williams ver- fasst freiberuflich eine regel- mäßig erscheinende Kolumne im *Times Literary Supplement*, in der er Einblicke in sein All- tagsleben in Islington gewährt. Vgl. auch das Gespräch zwi- schen Phil Brown und Williams, „Invisible Fireworks“, in: *Horizon Review*, Nr. 3, [http://www.saltpublishing.com/horizon/is- sues/03/text/brown\\_phil.htm](http://www.saltpublishing.com/horizon/is- sues/03/text/brown_phil.htm).

# Biography

John Smith was born in Walthamstow, East London, in 1952.

## SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2012

- *Horizon (Five Pounds a Belgian)*, Turner Contemporary, Margate, England
- *Bildstörung*, Kestnergesellschaft, Hanover, Germany
- *Slow Glass*, Tanya Leighton Gallery, Berlin, Germany
- *Worst Case Scenario*, Weserburg Museum of Modern Art, Bremen, Germany
- *The Black Tower*, Ferens Art Gallery, Hull, England

2011

- *John Smith: Short Films*, Uppsala Art Museum, Sweden
- *unusual Red cardigan*, PEER Gallery, London, England
- *The World Seems a Long Way Away*, Pallas Projects, Dublin, Ireland
- *Lost Sound*, Contemporary Art Museum St. Louis, USA
- *The Girl Chewing Gum*, Walker Art Center, Minneapolis, USA

2010

- *Accident*, Kunstbunker, Nuremberg, Germany
- *The Offset, Aside, But (Part 4)*, Kunstsaele, Berlin, Germany
- *Flag Mountain/Black Tower*, Tanya Leighton Gallery, Berlin, Germany
- *Worst Case Scenario*, Gallery 210, St. Louis, USA
- *John Smith: Solo Show*, Royal College of Art Galleries, London, England
- *I'm Lying, I Promise*, Sala Diaz Gallery, San Antonio, USA

2006

- *John Smith—Selected Films and Videos*, Ikon Gallery, Birmingham, England
- *Hotel Diaries—Video Diaries by John Smith*, South Tipperary Arts Centre, Ireland

2005

- *John Smith—London and Other Worlds*, Kunstmuseum Magdeburg, Germany
- *Lost Sound*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium

2004

- *The Black Tower*, Milton Keynes Gallery, England
- *The Kiss*, AVA Gallery, University of East London, England

2003

- *Black and White Lies*, Open Eye Gallery, Liverpool, England
- *The Girl Chewing Gum*, Ikon Gallery, Birmingham, England

2002

- *The Black Tower*, Firstsite Gallery, Colchester, England
- *John Smith*, Pearl Gallery, London, England

## SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2012

- *Dawn Chorus: New Acquisitions from the Arts Council Collection*, Leeds Art Gallery, England
- *Image Counter Image*, Haus der Kunst, Munich, Germany
- *Oh My Complex*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany
- *Locus Solus: Impressions of Raymond Roussel*, Fundação Serralves, Porto, Portugal
- *Desire Paths*, Espai, Barcelona, Spain
- *Chekhov's Gun*, g39, Cardiff, Wales
- *A Peculiar Form of Fiction*, Site Gallery and S1 Artspace, Sheffield, England
- *Whitstable Biennale*, Kent, England
- *Screen/Play: American Cinema and Contemporary Art*, Guyancourt Exhibition Hall, France
- *Frieze Film*, Frieze Art Fair, London, England
- *As Slow as Possible*, AV Festival, Sunderland, England
- *Marrakech Biennale*, Morocco
- *Descriptive Acts*, San Francisco MoMA, USA
- *Time Capsule*, Maison des Arts, Malakoff, France

2011

- *Two Thousand Eleven*, Para / Site Art Space, Hong Kong
- *Frames and Documents: Conceptualist Practices, Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*, CIFO Art Space, Miami, USA
- *Periodical Review*, Pallas Projects, Dublin, Ireland
- *John Smith with John Berger, Black Audio Film Collective, Peter Watkins*, GB Agency, Paris, France
- *Margins: Walking Between Worlds*, Art Exchange, Colchester, England
- *Locus Solus: Impressions of Raymond Roussel*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
- *Genius Without Talent*, De Appel Arts Centre, Amsterdam, Netherlands
- *A Form is Simply Something Which Allows Something Else to be Transported from One Site to Another*, Murray Guy Gallery, New York, USA
- *Has the Film Already Started?*, Tate Britain, London, England
- *The Talent Show*, MoMA PS1, New York; Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle; USF Contemporary Art Museum, Tampa, USA
- *Serious Games. War—Media—Art*, Mathildenhöhe, Darmstadt, Germany
- *Animal Kingdom—there was an old lady who ...*, Schinkel Pavillion, Berlin, Germany
- *Un Nouveau Festival / Aether*, Espace 315, Centre Pompidou, Paris, France
- *Elastic Frames*, Transmission Gallery, Glasgow, Scotland
- *Independent*, Art Fair, New York, USA
- *The Pedestrians* (performance with Charles Atlas, Mika Tajima and New Humans), South London Gallery, London, England
- *Drawing 2011*, The Drawing Room, London, England
- *Neighbo(u)rhood*, Mattress Factory, Pittsburg, USA
- *Art Feature*, Art 42 Basel, Switzerland
- *Super 8*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA
- *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, Germany
- *Margins: Walking Between Worlds*, Art Exchange, Colchester, England

2010

- *6<sup>th</sup> Berlin Biennial*, KW Institute of Contemporary Art, Berlin, Germany
- *Atlas: Truths, Details, Intervals and the Afterlives of the Image*, Centre d'Art Contemporain, Geneva, Switzerland
- *Alternatives to Memories*, Gallerie Art & Essai, Rennes, France
- *AS SO CI ATIONS*, Kettle's Yard, Cambridge, England
- *A Million and One Days*, Lithuanian National Gallery of Art, Vilnius, Lithuania
- *I Must Say that at First it Was Difficult Work*, Kunsthall Oslo, Norway
- *TBA Festival*, Portland Institute for Contemporary Art, USA
- *Session 8—Video*, Am Nuden Da, London, England
- *Mulberry Tree Press*, SE8 Gallery, London, England
- *Nothing is in the Place*, Photo Month, Krakow, Poland
- *The Talent Show*, Walker Art Centre, Minneapolis, USA
- *What If*, Siobhan Davies Dance Studios, London, England
- *After Architects*, Kunsthalle Basel, England
- *Work Force*, National Glass Centre, Sunderland, England
- *A Very, Very Long Cat*, Wallspace Gallery, New York, USA
- *Associations*, Arcade Gallery, London, England
- *La Otra Contemporary Art Fair*, Bogotá, Columbia

2009

- *Der Schnitt durch die Oberfläche legt neue Oberflächen frei (The Cut Through the Surface Reveals New Surfaces)*, Temporary Gallery, Cologne, Germany
- *Summer Show*, Royal Academy, London, England
- *Highlights from the Cologne Kunst Film Biennale in Berlin*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany
- *Never Let the Truth Get in the Way of a Good Story*, Site Gallery, Sheffield, England

2008

- *Smoke*, Pump House Gallery, London, England
- *HotelMariaKapel, A Portrait by Katie Jane*, HotelMariaKapel, Hoorn, Netherlands
- *September Show*, Tanya Leighton Gallery, Berlin, Germany
- *Hotel Diaries*, TR1 Gallery, Tampere, Finland
- *Real Fiction*, Ausstellungshalle Münster, Germany

2007

- *Venice Biennale* (John Smith retrospective programme screened daily in the Slovenian pavilion/cinema created by Tobias Putrih), Italy
- *Persona Non Grata*, One in the Other Gallery, London, England
- *Pathogeographies (Or Other People's Baggage)*, Gallery 400, Chicago, USA

2006

- *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu – Farben*, Kunstmuseum Magdeburg, Germany
- *The Atlas Group (1990–2004). A Project by Walid Raad*, Hamburger Bahnhof—Museum für Gegenwart, Berlin, Germany
- *Tina B Contemporary Art Festival*, Veletržní Palace, Prague, Czech Republic
- *A Step in the Right Direction*, Gallery Holtegaard, Holte, Denmark

## SELECTED SCREENINGS

2005

- *Art Futures*, Bloomberg Space, London, England
- *Cine y Casi Cine*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
- *In the Poem About Love You Don't Write the Word Love*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Scotland (travelled to: Argos and Musée du Cinéma, Brussels; Artists Space, New York; Midway Contemporary Art, Minneapolis; Overgaden—Institut for Samtidskunst, Copenhagen)
- *Broken Glass*, Glaspaleis, Heeren, Netherlands
- *So Klappt's*, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt, Germany
- *Time: Base: Behaviour*, Boley Gallery, Kansas City, USA

2004

- *Echo Local*, Gallery 400, Chicago, USA
- *Regarder, Observer, Surveiller*, Sequence—Arts Visuels et Médiatiques, Québec, Canada
- *The Big Nothing*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, USA

2003

- *A Century of Artists' Film in Britain*, Tate Britain, London, England
- *International Biennale of Photography*, Turin, Italy
- *Near Life Experience*, Anthony Wilkinson Gallery, London, England
- *Miranda Pennell & John Smith*, Performance Space, Sydney, Australia
- *National Review of Live Art*, Glasgow, Scotland

2002

- *Love Unlimited*, Kunsthuis Syb, Beetsterwaag, Netherlands

2001

- *Solid State: Reflections Upon the Real*, Kettles Yard, Cambridge, England
- *Amidst Concrete, Clay and General Decay*, Konstfack Gallery, Stockholm, Sweden
- *Serving Time*, Foxy Production, New York, USA

2000

- *Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain 1965–75*, Whitechapel Gallery, London, England and Museu de Chiado, Lisbon, Portugal

1999

- *Modern Times*, Hasselblad Center, Gothenburg, Sweden

1997

- *Conservatory*, Hoxton Square, London, England
- *Traffic*, Curtain Road Arts, London, England

1986

- *Modern Art—It's a Joke*, Cleveland Gallery, Middlesborough, England

1984–85

- *The British Art Show*, Birmingham City Art Gallery; Royal Scottish Academy, Edinburgh; Mappin Art Gallery, Sheffield; Southampton City Art Gallery

2012

- Californian tour with one-person screenings at San Francisco Cinematheque; Pacific Film Archive, Berkeley; Film Forum, Los Angeles; California Institute of the Arts, Valencia
- *John Smith, Animer le Quotidien*, Le Bal, Paris, France (one-person screening)
- *The Dream That Kicks: John Smith—Early Short Films*, Norwegian Film Institute, Oslo, Norway (one-person screening)
- *John Smith*, Ambulante International Film Festival, Mexico (one-person programme, tour of 12 Mexican cities)
- *Local News: Three Neighborhood Films by John Smith*, Union Docs, New York, USA (one-person screening)
- *The Thrilling Avant Garde of John Smith*, Message to Man International Film Festival, St. Petersburg, Russia (retrospective programme)
- *John Smith x 2*, Avant Festival, Karlstad, Sweden (retrospective programme)
- *Views from the Avant Garde*, New York Film Festival, USA
- *Camera Britannica*, Centre Pompidou, Paris, France

2011

- *The Chrysler Series*, Chrysler Building, New York, USA (one-person screening)
- *Urbane(e) Visions*, Melbourne Cinémathèque, Australia (one-person screening)
- *Suspended Spaces*, Beirut Art Center, Lebanon
- Gothenburg International Film Festival, Sweden
- *Guy Ben-Ner & John Smith*, The Horse Hospital, London, England
- *Banjos At Dawn*, Whitechapel Gallery, London, England
- *Killing Joke*, Norwegian Film Institute, Oslo, Norway
- *Late At Tate: Diffusions*, Tate Britain, London, England
- Transmediale Festival, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany
- *The Permanent Longing For Elsewhere*, Gallery TPW, Toronto, Canada

2010

- *John Smith Anthology*, VIVID, Birmingham, England (one-person screening)
- Dokukinu Cinema, Zagreb, Croatia (one-person screening)
- *Associations: The Short Films of John Smith*, Rooftop Cinema, Madison Museum of Contemporary Art, USA (one-person screening)
- *Films by John Smith*, Modern Art Museum of Fort Worth, USA (one-person screening)
- International Documentary Festival Amsterdam, Netherlands
- *Artists' Film: Transformation—Space and Narrative*, Camden Arts Centre, London, England
- *Abstraction in Media Art: From Simplification to Complication*, Centre for Urban History of East Central Europe, Lviv, Ukraine
- London Film Festival, England
- International Short Film Festival Oberhausen, Germany
- *Architecture and its Discontents*, Kaleidoscope, Milan, Italy

2009

- Greek Film Archive Avant Garde Film Festival, Athens, Greece (one person screening)
- Jeonju International Film Festival, South Korea (one person screening)
- Migrating Forms Festival, Anthology Film Archives, New York, USA (one person screening)

- Images Festival, Toronto, Canada (one-person screening)
  - Punto de Vista International Documentary Film Festival, Pamplona, Spain (one-person screening)
  - *Thou Shalt Not Know What Thou Do But Thou Shalt Do It*, BFI Southbank, London, England
  - Documenta Madrid Film Festival, Spain
  - Ann Arbor Film Festival, USA
  - *On the Contrary: Artists Videos Concerning War in the Middle East*, SCOPE Art Fair, Lincoln Centre, New York, USA
  - Clermont-Ferrand Short Film Festival, France
- 2008-09
- *ICO Essentials: The Secret Masterpieces of Cinema*, UK touring programme launched at Tate Modern, London, England
- 2008
- *Travels*, The Tate Triennial Prologue, Tate Britain, London, England (one-person screening)
  - *John Smith: Le cinema, art de combat*, Scratch Projection, Paris, France (one-person screening)
  - *John Smith—British Avant Garde Cinema*, Kino Wintergarten, Regensburg, Germany (one-person screening)
  - Cinéma du Réel International Documentary Film Festival, Centre Pompidou, Paris, France (one-person screening)
  - *Time and Language*, Flat Time House, London, England
  - *Unbelievable Truth: Recent British Video*, Centre for Contemporary Art, Riga, Latvia
  - Palestine Film Festival, School of Oriental and African Studies, London, England
  - New York Underground Film Festival, USA
  - Bangkok Experimental Film Festival, Thailand
- 2007
- *John Smith—Selected Works*, Argos, Cinema Arenberg, Brussels, Belgium (one-person screening)
  - Kino 46, Bremen, Germany (one-person screening)
  - Cinema Spoutnik, Geneva, Switzerland (one-person screening)
  - Leipzig International Documentary and Animation Festival, Germany
  - KunstFilmBiennale, Cologne, Germany
  - Lucca Film Festival, Italy
  - International Festival of New Film, Split, Croatia
  - *Pathogeographies (Or Other People's Baggage)*, Gallery 400, Chicago, USA
  - Jarvis Cocker's *Meltdown*, South Bank Centre, London, England
  - Xperimenta '07, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Spain
  - Rotterdam International Film Festival, The Netherlands
- 2006
- Regensburg Kurzfilmwoche, Germany (one-person retrospective programme)
  - TTV Festival, Bologna, Italy (one-person retrospective screening)
  - *A Cinema of Physics and Perception*, Block Museum of Art, Chicago, USA (one-person screening)
  - *Photo Film*, Arsenal Cinema, Berlin, and Deutsches Filmmuseum, Frankfurt, Germany
- *Luz y tiempo: Historia parcial del cine experimental y videoarte británico*, La Enana Marrón, Madrid, Spain
  - Cine Fiesta International Short Film Festival, Puerto Rico
  - *How to Fix the World: Artists Examine New World Orders*, Melbourne International Film Festival, Australia
  - *Language = Words = Authors*, Humber Mouth Festival, Hull, England
  - *Transvision*, Victoria and Albert Museum, London, England
  - *British Underground—British Avant Garde Films of the 60s/70s*, Kino Lab, Warsaw, Poland
- 2005
- *The Hotel Diaries of John Smith*, Woodland Pattern, Milwaukee, USA (one person screening)
  - *imPACT '05*, PACT Zollverein, Essen, Germany (one person presentation)
  - Short Film Symposium, Cork, Ireland (one-person presentation)
  - *Filmmaker Focus—John Smith*, Brief Encounters' International Short Film Festival, Bristol, England (one person screening)
  - Biennial of Media and Architecture, Graz, Austria
  - *Cine y Casi Cine*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
  - Microwave International Media Art Festival, Hong Kong
  - *Crosstown Traffic*, Apeejay Media Gallery, New Delhi, India
  - Seoul Experimental Film & Video Festival, South Korea
  - Videoformes International Multimedia and Video Arts Festival, Clermont-Ferrand, France
- 2004
- Winterthur International Short Film Festival, Switzerland (retrospective programme)
  - Whitechapel Art Gallery, London, England (one-person screening)
  - Invideo International Festival of Video Art & Cinema, Milan, Italy
  - Sonar Festival, São Paulo, Brazil
  - Melbourne International Film Festival, Australia
  - *Across Borders: Documentary, Diaspora and the Moving Image*, Tate Modern, London, England
  - Oberhausen International Short Film Festival, Germany
  - *Writing Film History*, Österreichisches Filmmuseum, Vienna, Austria
  - Experimenta 2004 Film Festival, Bombay and New Delhi, India
  - Ann Arbor Film Festival, USA
- 2003
- Tampere International Short Film Festival, Finland (retrospective programme)
  - *Les Jeudis Cinémas Différents du Collectif*, Cinéma La Clef, Paris, France (one person screening)
  - Australian Centre for the Moving Image, Melbourne, Australia (one-person screening)
  - Strange Screen Audio Visual Festival, Thessaloniki, Greece (one-person screening)
  - *Changing Times*, Tate Britain, London, England
  - *Maths in Motion*, Künstlerhauskino, Vienna, Austria
  - New York Video Festival, Film Society of Lincoln Center, New York, USA
  - Cyprus Festival of Underground and Experimental Cinema, Nicosia, Cyprus
  - WRO International Media Art Biennale, Wrocław, Poland
  - Experimenta Film Festival, Mumbai, India



2002-04

- *Shoot Shoot Shoot—British Avant Garde Film of the 1960s & 1970s*, Arts Council/British Council international touring programme launched at Tate Modern and shown in France, Germany, Switzerland, Spain, Greece, USA, Australia, Japan, South Korea

2002

- Oberhausen International Short Film Festival, Germany (retrospective programme)
- Uppsala International Short Film Festival, Sweden (retrospective programme)
- Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Scotland (one person screening)
- Festival des Cinémas Différents, Paris, France
- Indonesian Independent Film-Video Festival, Berlin, Germany
- *Infinite Projection*, Photographer's Gallery, London, England
- International Festival of Architecture, Florence, Italy
- Image Forum International Experimental Film & Video Festival, Tokyo, Yokohama, Kyoto and Fukuoka, Japan
- *Early Cinema and the Avant-Garde*, Stadtkino, Vienna, Austria
- Rotterdam International Film Festival, Netherlands

2001

- Cork International Film Festival, Ireland (retrospective programme)
- Cinema Nova, Brussels, Belgium (retrospective programme)
- Pleasure Dome, Toronto, Canada (one person screening)
- Gene Siskel Film Center, Chicago, USA (one person screening)
- Anthology Film Archives, New York, USA (one person screening)
- Espai Video, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, Spain (one person screening)
- Cinema de Balie, Amsterdam, Netherlands (one person screening)
- Musique Action Festival, Nancy, France (one person screening)
- Biennale de l'Image en Mouvement, Geneva, Switzerland
- *At Home: Contemporary Art and the Domestic*, Victoria & Albert Museum, London, England

2000

- Brief Encounters Short Film Festival, Bristol, England (one person screening)
- Medi@terra 2000 Festival, Athens, Greece
- Cinematexas International Short Film & Video Festival, Austin, USA
- International Festival of New Film, Split, Croatia
- *Speaking Bodies*, Gallery 101, Ottawa, Canada
- Architecture Film Festival, Rotterdam, Netherlands
- *The Other British Cinema*, National Film Theatre, London, England
- Images Festival of Independent Film & Video, Toronto, Canada
- L'Immagine Leggera International Video Art, Film & Media Festival, Palermo, Sicily
- Microwave Festival, Hong Kong

1999

- Image Forum, Tokyo, Japan (one person screening)
- Stadtkino, Vienna, Austria (one person screening)
- Oberösterreichische Landesgalerie, Linz, Austria (one person screening)
- Bangkok Experimental Film Festival, Thailand

- Viper International Festival for Film, Video & New Media, Lucerne, Switzerland
- Golden Orange International Film & Video Festival, Antalya, Turkey
- *Avant Garde Showcase*, National Film Theatre, London, England
- Chilean International Short Film Festival, Santiago
- European Media Art Festival, Osnabrück, Germany
- Hong Kong International Film Festival

1998

- Kiev International Film Festival, Ukraine
- Videonale International Video and Media Art Festival, Bonn, Germany
- Muu Media Festival, Helsinki, Finland
- Nordisk Panorama, Kiruna, Sweden
- *Sub-Fiction*, Werkleitz Biennale, Germany
- New York Video Festival, USA
- Norwegian Short Film Festival, Grimstad, Norway
- Pesaro International Festival of New Cinema, Italy
- Mediaware International Festival of Visual Art, Győr, Hungary
- Tampere International Short Film Festival, Finland

1997

- Festival Internazionale del Video e del Film d'Architettura, Florence, Italy
- Oberhausen International Short Film Festival, Germany
- L'Alternativa '97 Independent Film Festival, Barcelona, Spain
- Kassel International Documentary Film & Video Festival, Germany
- International Biennale of Film & Architecture, Graz, Austria
- Leipzig International Documentary and Animation Festival, Germany
- Uppsala International Short Film Festival, Sweden
- Cork International Film Festival, Ireland
- São Paulo International Short Film Festival, Brazil
- Impakt '97 Film Festival, Utrecht, Netherlands

1996

- Whitechapel Gallery, London, England (one person screening)
- Pandaemonium International Film and Video Festival, ICA, London, England

1995

- *Avant-Garde Showcase*, National Film Theatre, London, England
- *Pushing the Boundaries*, Lethaby Gallery, Central St Martins School of Art, London, England

1994

- Centre Pompidou, Paris, France
- Pacific Film Archive, Berkeley, USA
- *Whitechapel Open*, Whitechapel Gallery, London, England
- *Pulp* concert, Theatre Royal, Drury Lane, London, England

1993

- European Media Art Festival, Osnabrück, Germany
- One Minute International Film Festival, São Paulo, Brazil
- Image Forum Festival, Tokyo, Japan
- Innovation '93 International Film Forum, Manchester, England
- East End Film Festival, Whitechapel Art Gallery and Rio Cinema, London, England

- 1992
- Experimenta '92 Festival, Melbourne, Australia
  - New Visions International Film & Video Festival, Glasgow, Scotland
  - Whitechapel Open Exhibition, Whitechapel Gallery, London, England
  - BP Expo '92, Riverside Studios, London, England
  - Cork International Film Festival, Ireland
  - Birmingham International Film & Television Festival, England
  - Tyneside International Film Festival, Newcastle upon Tyne, England
- 1991
- Clermont-Ferrand Film Festival, France
  - Festival Internacional de Cinema, Figueira da Foz, Portugal
  - Birmingham International Film & Television Festival, England
  - London Film Festival, England
  - City Racing Gallery, London, England
- 1990
- New Directions Film & Video Festival, Hull, England
  - Stadtkino, Vienna, Austria
  - *Art of Film*, Australian touring programme
- 1989
- New York Film Festival, USA
  - International Experimental Film Congress, Toronto, Canada
  - Short Film Festival Hamburg, Germany
  - *Telling Stories*, Arts Council UK touring programme
  - *Da Da Da Da*, Film & Video Umbrella UK touring programme
- 1988
- A-V Garde, Amsterdam, Netherlands
  - Festival Internacional de Cinema, Figueira da Foz, Portugal
  - Luzern International Film & Video Festival, Switzerland
  - Audio Visueel Experimenteel Festival, Arnhem, Netherlands
  - *Mots: Dites, Image*, Centre Pompidou, Paris, France
- 1987-90
- *The Elusive Sign—British Avant-Garde Film & Video 1977-87* Arts Council / British Council international touring exhibition shown in England, Belgium, Austria, Japan, Hong Kong, Netherlands, Poland, Australia, Germany, Spain, USA, Canada, France, Italy, Yugoslavia
- 1987
- London Film Festival, England
  - Open Exhibition, Whitechapel Gallery, London, England
  - *Art in Cinema*, National Film Theatre, London, England
  - *Dungeness: The Desert the Garden*, ICA Theatre, London, England
- 1985
- Osnabrück Film Festival, Germany
  - *Towards a New Film Comedy*, East Anglian Film-Makers, Norwich, England
  - *Network 1*, UK touring video exhibition
- 1984
- North American tour with one person screenings at Collective for Living
- Cinema, New York; Chicago Film-Makers, Chicago; Film Forum, Los Angeles, Wright State University, Dayton, Ohio; Toledo University, Ohio
- *Artist as Film-Maker*, National Film Theatre, London, England
- 1983
- *The Other Side: European Avant-Garde Cinema*, USA touring exhibition
  - *Image and Sound*, Arts Council UK touring programme
- 1982
- Paris Biennale, Centre Pompidou, Paris, France
- 1981
- *Shine So Hard*, ICA Cinema, London, England
- 1980-82
- *Unpacking 7 Films*, Arts Council UK touring exhibition
- 1980
- Polish tour with one person screenings at Art Forum, Łódź; Photo Gallery, Wrocław; Dziekanka Gallery, Warsaw
- 1979
- International Forum of New Film, Berlin Film Festival, Germany
  - *Film London*, International Festival of Avant-Garde Film, National Film Theatre, London, England
- 1978-80
- *A Perspective on English Avant-Garde Film*, Arts Council / British Council international touring exhibition shown in 20 countries
- 1978
- Avignon Festival, France
  - *New British Avant-Garde Film*, Edinburgh Film Festival, Scotland
- 1977
- Ghent Mixed Media Festival, Belgium
  - *Perspectives on British Avant-Garde Film*, Hayward Gallery, London, England
  - Edinburgh Film Festival, Scotland
- 1976
- London Filmmakers' Co-op, England (one person screening)
  - Festival International du Jeune Cinéma, Toulon, France
  - Grenoble Film Festival, France
  - Derby Independent Film Awards, England
- 1975
- Festival of Independent British Cinema, Arncliffe, Bristol, England
- 1974
- London Filmmakers' Co-op, England

# Bibliography

## SELECTED PUBLICATIONS

- 2012
- *John Smith: Worst Case Scenario*. Exh. booklet, Weserburg—Museum für Moderne Kunst, Bremen. Bremen: Weserburg, 2012.
- 2010
- *John Smith Solo Show*. Exh. cat., Royal College of Art. London: Royal College of Art, 2010.
  - Andy Birtwistle. *Cinesonica: Sounding Film and Video*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
  - Dieter Daniels and Sandra Naumann (eds.). *See This Sound—Audiovisuology Compendium*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- 2009
- Paul Young. *Art Cinema*. Cologne: Taschen, 2009.
- 2007
- Michael Chanan. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute, 2007.
  - David Curtis. *A History of Artists' Film and Video in Britain, 1897–2004*. London: British Film Institute, 2007.
- 2006
- Jörg U. Lensing. *Sound-Design—Sound-Montage—Soundtrack-Komposition*. Stein-Bockenheim: Mediabook Verlag, 2006.
- 2005
- Joe Moran. *Reading the Everyday*. Oxford: Routledge, 2005.
  - Peter Kremiski (ed.). *Überraschende Begegnung der kurzen Art. Gespräche über Kurzfilm*. Cologne: Schnitt—der Filmverlag, 2005. (interview)
  - Annegret Laabs and Uwe Gellner (eds.). *John Smith: London and Other Worlds. Retrospektive der Kurzfilme 1975–2004*. Exh. cat., Kunstmuseum Magdeburg. Magdeburg: Stadt Magdeburg Museen, 2005.
- 2003
- Nicky Hamlyn. *Film Art Phenomena*. London: British Film Institute, 2003.
- 2002
- *John Smith—Film and Video Works 1972–2002*. Bristol: Picture This Moving Image / Watershed Media Centre, 2002. The book includes the following texts: Ian Bourn, "The Sound of Loss;" Cate Elwes, "John Smith Talking Film with Cate Elwes: Trespassing Beyond the Frame;" Nicky Hamlyn, "John Smith's Local Locations;" A. L. Rees, "Associations: John Smith and the Artists' Film in the UK;" Cornelia Parker, "John Smith's Body."
  - Eileen Elsey and Andrew Kelly (eds.). *In Short—A Guide to Short Filmmaking in the Digital Age*. London: British Film Institute, 2002. (interview)
- 2000
- Clive Phillpot and Andrea Tarsia. *Live In Your Head—Concept and Experiment in Britain 1965–75*. Exh. cat., Whitechapel Art Gallery, London. London: Whitechapel Art Gallery, 2000.

## Bibliography

- 1999
- A L Rees. *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute, 1999.
- 1995
- David Curtis (ed.). *A Directory of British Film & Video Artists*. London: Arts Council of Great Britain / University of Luton Press, 1995.
- 1994
- Kristin Thompson and David Bordwell. *Film History—An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- 1987
- David Curtis (ed.). *The Elusive Sign—British Avant-Garde Film & Video 1977–1987*. London: Arts Council of Great Britain, 1987.
- 1984
- Nicola Bennett (ed.). *The British Art Show*. Exh. cat., City of Birmingham Museum and Art Gallery, Ikon Gallery, Royal Scottish Academy, Mappin Art Gallery, and Southampton Art Gallery. London: Orbis / Arts Council of Great Britain, 1984.
- 1983
- Regina Cornwell (ed.). *The Other Side: European Avant-Garde Cinema 1960–1980*. Exh. cat., American Federation of Arts Film Program. New York: American Federation of Arts, 1983.
- 1978
- David Curtis and Deke Dusinberre (eds.). *A Perspective on English Avant-Garde Film*. Exh. cat., touring exhibition. London: Arts Council of Great Britain / The British Council, 1978.

## SELECTED ESSAYS, INTERVIEWS, AND REVIEWS

- 2012
- Sebastian Frenzel. "Regisseur der Wirklichkeit." *Monopol*, no. 2/2012 (February 2012).
  - Tom Holert. "Visual Antagonisms and a Critique of the Frame." In *Image Counter Image*. Exh. cat., Haus der Kunst, Munich. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.
  - Radek Krolczyk. "Keine Angst vor Worst und Cäse." *Die Tageszeitung*, (27 February 2012).
  - Mark Prince. "Through a Looking Glass." *Texte zur Kunst*, no. 86 (June 2012).
  - Mark Prince. "Everyday Disruptions." *Art in America*, vol. 100, no. 5 (May 2012).
  - Mark Prince. "Waiting Game," *Art Monthly*, no. 355 (April 2012). (interview)
  - Karin Schulze. "Experimentalfilmer John Smith—Amphibien? Kaugummimädchen? Illusionen!" *Spiegel Online* (January 2012).
  - Ethan de Seife. "John Smith and His Gargantuan Newt." *Media Fields Journal*, online (February 2012).
  - Raimar Stange. "Urban Images with and Against Sound." *Camera Austria*

- International*, no. 120 (December 2012).
- Michael Stoeber. "John Smith." *Artist*, no. 91 (May 2012).
  - Several essays on *The Girl Chewing Gum* in: Richard Raskin (ed.). *Short Film Studies*. vol. 2, no. 2 (March 2012): Lavinia Brydon, "Brief Encounter: 'The Girl Chewing Gum';" Jennifer Procter, "The Tragedy of the Unreliable Narrator in 'The Girl Chewing Gum';" Paula Quigley, "The Man Giving Orders: 'The Girl Chewing Gum';" Michael Rabiger, "Much from Little;" Richard Raskin and Brian Frye, "Interviews with John Smith on 'The Girl Chewing Gum';" Rod Stoneman. "'The Girl Chewing Gum': The Time that Cinema Forgot."
- 2011
- Colin Becket. "Pragmatic Illusionism: John Smith on DVD." *Idiom*, online (October 2011).
  - Nick Bradshaw. "Personal Space." *Sight & Sound*, vol. 21, no. 9 (September 2011).
  - Stuart Comer. "Funny Games." *Artforum*, vol. 49, no. 9 (May 2011). (interview)
  - Adrian Danks. "Rooms with a View: Watching John Smith's Hotel Diaries." *Senses of Cinema*, online (March 2011).
  - Nicky Hamlyn. "Deceptive Reflections: On the First Ten Minutes of Slow Glass." booklet of *John Smith*, 3 DVD Boxset. London: Lux, 2011.
  - Rikke Hansen. "The Pedestrians." *Art Monthly*, no. 346 (May 2011).
  - Sophia Phoca. "John Smith." *Art Monthly*, no. 350 (October 2011).
- 2010
- Nick Bradshaw. "John Smith: Of Process and Puns." *Sight & Sound*, vol. 20, no. 5 (May 2010). (interview)
  - Josephine Breese. "John Smith Solo Show." *This Is Tomorrow*, online (April 2010).
  - J.J. Charlesworth. "John Smith Solo Show." *Art Review*, no. 41 (July 2010).
  - Hans-Jürgen Hafner. "Besensauber wirklichkeitsverdeckt." *Artnet*, online (July 2010).
  - Martin Herbert. "John Smith." *Frieze*, no. 132 (June 2010).
  - Simone Menegoi. "Pioneers—The Heretical Jacobin." *Kaleidoscope*, no. 7 (Summer 2010).
  - Ana Teixeira Pinto. "Rear Window: On John Smith at Tanya Leighton Gallery." *Art Agenda*, online (July 2010).
  - Sally O'Reilly. "John Smith." *Art Monthly*, no. 254 (April 2010).
  - John Smith. "Life in Film." *Frieze*, no. 134 (October 2010).
  - Chris Fite-Wassilak. "Associations." *Frieze*, no. 130 (April 2010).
  - Richard Whitby. "John Smith." *MAP*, no. 22 (Summer 2010).
- 2009
- Ian Christie. "Hotel Diaries: John Smith Makes Room for Reflection." *Vertigo*, vol. 4, no. 3 (Summer 2009).
- 2008
- Louise Brealey. "Citizen Smith." *Wonderland* (August 2008).
  - Thierry Meranger. "Experiments on the Carpet." *Cahiers du Cinema*, no. 637 (September 2008).
- 2007
- Sally O'Reilly. "Return of the Black Tower (After John Smith)." In *Return of the Black Tower (After John Smith)*. Exh. cat., Peer Gallery, London. London: Peer Gallery, 2007.
  - John Smith. "Silent Film." In *Vertov from Z to A*. Edited by Peggy Ahwesh and Keith Sanborn. Brooklyn, NY: Ediciones la Calavera, 2007.
- 2004
- Florian Krautkrämer. "Om—From Monk to Skinhead in Three Minutes." *Cinetramp*, online (September 2004).
  - A L Rees. "Surprise, Engage and Delight—The Films of John Smith." In 8. *Internationale Kurzfilmtage Winterthur*. Festival cat. Winterthur: Internationale Kurzfilmtage Winterthur, 2004.
- 2003
- Adrian Danks. "On the Street where You Live: The Films of John Smith." *Senses of Cinema*, online (December 2003).
  - Brian Frye. "Interview with John Smith." *Millennium Film Journal*, no. 39 (Winter 2003).
  - Olaf Möller. "Fuzziness—The International Short Film Festival Oberhausen Pays Tribute to John Smith." *Film-Dienst*, no. 18 (2003).
  - Michael O'Pray. "John Smith." *Luxonline* (2003).
- 2002
- Michael Mazière. "John Smith's Films: Reading the Visible." In *The Undercut Reader—Critical Writings on Artists' Film and Video*. Edited by Nina Danino and Michael Mazière. London: Wallflower Press, 2002.
  - Michael O'Pray. "John Smith—Film and Video Works 1972–2002." *Art Monthly*, no. 261 (November 2002).
  - Ian Stewart. "Sleights of Hand." *Contemporary*, no. 43 (September 2002).
  - Ian White. "John Smith Retrospective—Information: Suspect, Construction: Evident." In 48. *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*. Festival cat., Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Oberhausen: Karl Maria Laufen, 2002.
- 2001
- Fred Camper. "Pushed to the Limit—Films and Videos by John Smith." *Chicago Reader*, vol. 30, no. 49 (September 2001).
  - Cate Elwes. "Trespassing Beyond the Frame." *Filmwaves*, no. 15 (Autumn 2001). (interview)
  - Brian Frye. "Mr. Smith." *Film West*, no. 46 (Winter 2001).
- 2000
- Michelle Williams. "Remember My Name—John Smith." *The Illustrated Ape*, no. 9 (2000).
- 1994
- John Smith. "Fortunata & Heckles and Hackles." In *Brought to Book*. Edited by Ian Breakwell and Paul Hammond. London: Penguin 1994.
- 1992
- Penny Webb. "Meshes of the Weekend." *Agenda*, no. 31/31 (1992).

## Colophon

John Smith

Published by Mousse Publishing & Sternberg Press

Editors

Tanya Leighton, Kathrin Meyer

Editorial Coordination

Stefano Cernuschi

Editorial Assistance

Laura McLardy

German to English Translation

Gerrit Jackson (text by Kathrin Meyer)

English to German Translation

Clemens Krümmel (texts by Ian Christie, Martin Herbert, and Ethan de Seife)

German Copyediting

Kathrin Meyer

English Copyediting

Leah Whitman-Salkin

Graphic Design

Studio Mousse

Printing and Binding

NuovaLitoEffe, Italy

Paper

Munken print cream, Burgo R400 matte satin, Fedrigoni Woodstock grey

Typeface

Graphik

Photo Credits

P. 36: Peter Griffin, *Water Drops on Lily Pad*, [www.publicdomainpictures.net](http://www.publicdomainpictures.net).  
P. 37: Nicolas Roeg, *Walkabout*, 1971, Australia (film still), © 1971 Si Litvinoff Film Productions, all rights reserved. P. 40: George Albert Smith, *Grandma's Reading Glass*, 1900, UK (film still). P. 42: Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960, USA (film still), Courtesy of Universal Studios Licensing LLC. P. 56: Roman März, *Hotel Diaries* (installation view). P. 66: Chris Dorley-Brown, *unusual Red cardigan* (installation views). All other images: © John Smith

John Smith would like to thank Ian Bourn, Patrick Duval, Graeme Miller, Miranda Pennell and Jocelyn Pook for their collaboration and support. He would also like to thank Ian Christie, Martin Herbert, Kathrin Meyer, Ethan de Seife, and all the other writers whose words are reproduced in this book.

ISBN 978-3-943365-60-3

© 2013 John Smith, the authors, the editors, Mousse Publishing, Sternberg Press. All rights reserved, including the right of reproduction in whole or in part in any form.

This book has been published on the occasion of the exhibition "John Smith: Bildstörung," kestnergesellschaft, Hanover, 24 February–29 April 2012.

Mousse Publishing

Via de Amicis 53, I-20123 Milano  
[www.moussepublishing.com](http://www.moussepublishing.com)

Sternberg Press

Caroline Schneider  
Karl-Marx-Allee 78, D-10243 Berlin  
[www.sternberg-press.com](http://www.sternberg-press.com)

## kestnergesellschaft

Goseriede 11, D-30159 Hanover  
www.kestnergesellschaft.de

## Members of the Board

Uwe Reuter (Chairman), Herbert K. Haas (Vice Chairman), Dr. Michael Kunst (Treasurer), Dr. Thomas Noth (Secretary), Herbert Flecken, Eckhard Forst, Dr. Peter Thormann, Dr. Sandra Lüth, Inga Samii

## Advisory Board

Herbert K. Haas (Chairman), Dr. Carl Haenlein (Honorary Member), Dr. Stella A. Ahlers, R. Claus Bingemer, Dr. Volker Böttcher, Dieter Brusberg, Dr. Max-Georg Büchner, Norbert H. Essing, Dipl.-Ing. Michael G. Feist, Dr. Friedhelm Haak, Sepp D. Heckmann, Albrecht Hertz-Eichenrode, Michael Hocks, Hermann Kasten, Walter Kleine, Klaus Laminet, Sylvia von Metzler, Günter Papenburg, Prof. Dr. Hannes Rehm, Jörg Schubert, Dr. Bernd Thiemann, Dr. Peter Thormann, Oberbürgermeister Stephan Weil, Wilhelm Zeller

## Director

Dr. Veit Görner

## Curator of "John Smith: Bildstörung"

Kathrin Meyer

## Managing Director

Mairi Kroll

## Curators

Heinrich Dietz, Susanne Figner, Antonia Lotz

## Public Relations

Konstantin Wenzel

## Marketing

Hendrik Bartels

## Accounting

Florian Hanebutt, Hartmut Jahnel, Dr. Brigitte Kirch, Petra Lücke, Uwe Meyer

## Installation, Technical Resources

Jörg-Maria Brügger, Rainer Walter

## Membership Administration

Sabine Sauermilch

## Front Desk

Germaine Mogg, Angela Pohl

## Patrons' Circles Administration

Sinje Schwammbach

## Support Patrons' Circles

Maria-Isabel Rössel

## Research Editions and History

Dorothee Schniewind

## Interns

Arturo Acevedo, Marina Klein, Raphael Marx, Maximilian Müller, Christian Rathge, Mirko Reinken, Alexander Steinke, Verena Wallor, Katja Zhuravleva

## Extended Team

Frederick Adler, Guido Bode, Sigrid Didjurgis, Jürgen Fischer, Friederike Haeußler, Jenny Heine, Robert Knoke, Eddie Lange, Ursula Lucks, Waltraut Meinecke, Sarah Cosfeld, Thomas Neveling, Rena Onat, Demush Osmani, Sunejvere Osmani, Reza Rakhshandeh, Carsten Schlaefke, Awanti Seth-Rabenhøj, Julia Speckmann, Caterina Stibitzky, Michael Stoeber, Marie Christin Temps, Dörte Wiegand

## Data Protection Official

Michael Schöpf

## Company Members

Ahlers AG, Architekten BKSP, ars mundi Edition Max Büchner, Bahlsen GmbH & Co. KG, Bantleon AG, R. Claus Bingemer, Deloitte, Deutsche Messe AG, Norbert Essing Kommunikation GmbH, HANNOVER Finanz GmbH, Hannover Rückversicherung AG, Institut der Norddeutschen Wirtschaft e. V., Investa Projektentwicklungs- und Verwaltungsgesellschaft mbH, Mediengruppe Madsack, Bankhaus Metzler seel. Sohn, Nationale Suisse, NORD/LB, Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA, GP Günter Papenburg AG, Sparkasse Hannover, Stadtwerke Hannover AG, VGH Versicherungen, VHV Gruppe, Gerhard D. Wempe KG, Witte Projektmanagement GmbH

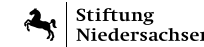
## Partners

Blumen am Aegi, BREE in der Galerie Luise, Sektkellerei Duprès-Kollmeyer in Neustadt, Finanz Informatik, Neuwaerts, Horstmann + Sander, Insight, klartxt

The kestnergesellschaft is supported by the Federal State of Lower Saxony



The exhibition "John Smith: Bildstörung" has been supported by Stiftung Niedersachsen and the friends of kestnergesellschaft.



Kulturpartner



