

# EIJA-LIISA AHTILA

EIJA-LIISA AHTILA, THE HOUSE, 2002, 14 min.  
DVD-installation for 3 projections with sound /  
14-Min.-DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton.  
(PHOTO: MARJA-LEENA HUKKANEN)



# THINKING IN FILM

## EIJA-LIISA AHTILA in Conversation with CHRISSIE ILES

ferent from the approach to cinema that most artists took after 1989 in Europe and Scandinavia. You are one of the few artists who trained in film, in both America and England, and you incorporated the black box of cinema into the white cube of the gallery from the beginning. So what does extended cinema mean in your work? And how is it different from others who have incorporated the cinematic?

Eija-Liisa Ahtila: My approach to cinema and the moving image has to do with my background. I graduated as a painter and painted for a couple of years, and then I became interested in photography and started making photo and text installations. During that period I also read art theory and followed what was going on internationally. In 1987 I took part in a video course with some of my friends and found the medium fascinating. I did some little things with video and at the beginning of the nineties went to study film. The plan was to give up visual arts, but that didn't happen—I got stuck somewhere between the two traditions.

I feel that because of my background as a painter, my approach to film is more about how to express something through the medium of the moving image. The question "what is a moving image?" became more important to me than whether the context was cinema, visual art or new media. When making the works, "what" frequently turns into "how." How to express sadness in images? Can a feeling be expressed without its opposite? How is understanding related to time, and what is the role of causality in installations? Making films and installations became a matter of identifying the links between images, sounds, rhythms, light, characters, and words, and using them

Chrissie Iles: Perhaps we should start by talking about a phrase in the subtitle of Daniel Birnbaum's essay about your work, "extended cinema." When I went through the different pieces chronologically, it became clear that the boundaries between fiction and documentary, ego and the loss of self, and between the still and the moving image, all very cinematic issues, were present from the beginning. Yet the "extended cinema" that you have created is very dif-

CHRISSIE ILES is Curator of Film and Video at the Whitney Museum of American Art, New York.

to approach and construct the story. So, I think my approach is still an artist's.

CI: During your training, you must have been exposed to film history and film theory, and you also come out of the strong context of Finnish cinema.

EA: Because I was quite old already when I thought about the transition from art to film, I didn't want to spend time taking technical courses such as how to use a camera. Instead, I felt I needed to concentrate on the different ways of expressing things with the medium, so I chose courses on editing and cinematography and learned about the different choices that cinematographers had made in order to suggest the emotions they wanted to express. And I also took some courses on film history and theory.

You asked about my use of still images. I try to think about these issues in relation to telling a story or creating a narrative. Usually in films the image is subordinate to the story, which means that when you cut from one image to another—let's say from a long shot to a close up—you've got to give more information about a character or events. That's the motivation for cutting—images are always ...

CI: ... vehicles for the narrative.

EA: Exactly. The meaning of the image comes from the story. I'd like to do it differently and still maintain the coherence of the story. There are many possibilities that the moving image offers.

CI: Was film an early influence on you in Finland?

EA: There was a cinema club in this small town where I lived as a child that I remember going to. They showed a Louis Malle film about a young woman and her first sexual experiences. I thought it had a weird symbolism, but I enjoyed it. I think it's called *Black Moon*. I was thirteen or fourteen; another one I saw was Robert Altman's *Three Women*. And Ingmar Bergman's films.

CI: Was Ingmar Bergman a strong presence in Finland?

EA: Yes. His films were also shown on TV.

CI: In your installations, you shift between foregrounding image and narrative. Do the multiple screens help abstract or forefront the image, both compositionally, within the frame, and in the physical construction of the pieces? What is the difference between watching your films linearly in a cinema, and



EIJA-LIISA AHTILA, *CONSOLATION SERVICE*, 1999, still from 24 min. 35-mm film / Bild aus dem 24-minütigen 35-mm-Film.

seeing them as installations, watching the narrative unfold spatially, within multiple screens, in a gallery?

EA: An installation with three screens definitely gives much more emphasis to the image, and it also allows lots more experimentation. But we are still talking about the moving image and storytelling—a moving image narrative seems to have this great potential to glue everything together. Sound is always about space and distances, and two images close to each other always connect. This is of course a question about perception and I'm also thinking about the set of rules we use to create a narrative. Take *CONSOLATION SERVICE*, which was made for Venice ("End of Story," La Biennale di Venezia, 49th International Art Exhibition, Nordic Pavilion, 1999) as an example. I wanted to explore the difference between a story told either with one or two images: in the cinema, the aim is to find the best possible vantage point for viewers in regard to the linear events taking place on screen within a single projective frame. Everything has been constructed in relation to this, from the microphone positioning at the locations to the editing of the images from one shot to the other. In a multi-screen installation, you can't experience the narrative singularly, as several things are happening in the space. Also, several screens make it possible, for example, to show the reaction shot and the action shot at the same time. This means that the viewer has to choose. At *Kiasma*, when there was a screening of the film *CONSOLATION SERVICE*, the installation version was on view as well. People I spoke with mentioned that the experience in the installa-



EIJA-LIISA AHTILA, ANNE, AKI AND GOD, 1998, 30 min. DVD installation for 2 projections and 5 monitors with sound; wooden structure, furniture, text / DVD-Installation für 2 Projektionen und 5 Monitore mit Ton, Dauer: 30 Min.; Holzgerüst, Möbel, Text.

tion felt more realistic, you couldn't choose sides: the woman's point of view in the story didn't appear to be emphasized. In the film, it became more obvious that the main character's presence directed the story.

CI: Was that what you had intended or did this surprise you?

EA: No, I didn't intend that. So I was happy to hear the comments. My aim was to explore different ways of telling a story—it is actually part of my thesis work for the Academy of Fine Arts in Helsinki. With two

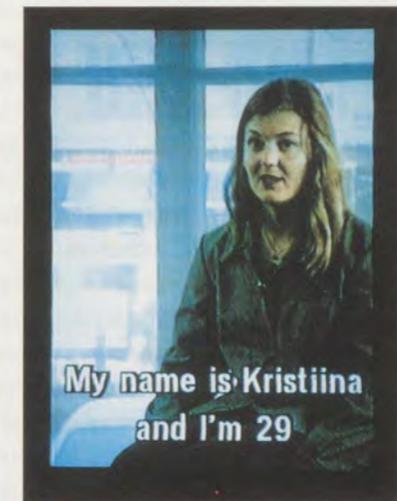
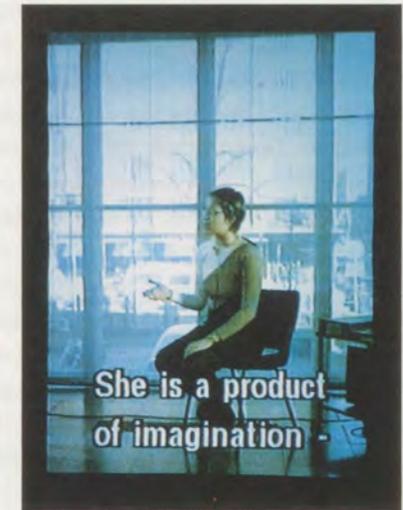
screens, you can't really guide the experience as precisely as with one screen.

CI: In CONSOLATION SERVICE, the viewer could only enter at the beginning of the film. Why did you insist on this for that particular piece and not for the others?

EA: When I was writing the story, I wanted to explore how to move from one emotion to another—how this kind of building of a work functions in an installation. After seeing the finished work, I felt that

you have to learn to know the events and the characters in order to understand them. You need to stay with them to be able to react emotionally when, for example, they fall through the ice or the man materializes and disappears. These things depend on the chosen structure of the story.

CI: Fragmentation occurs in your work as a metaphor of psychological disturbance, touching on the boundaries of psychosis, particularly in your relation to women. In a single screen format, these boundaries are represented in a very different way from an installation like ANNE, AKI AND GOD (1998) where the breaking down of the understanding of where reality ends and fantasy begins is literalized. Aki's bed, with a screen above it, becomes, like Barthes' description of cinema, like slipping into bed and dreaming.



EIJA-LIISA AHTILA, ANNE, AKI AND GOD, 1998, stills from the 30 min. DVD / Stills aus der 30-minütigen DVD.



EA: ANNE, AKI AND GOD is based on a true story that happened to a young guy in Helsinki. A friend of mine told me about this man's extraordinary psychotic experience, and we agreed that he would interview Aki. So he did, and the tapes were transcribed. The installation is based on that material. Because the experience existed only in his imagination, I thought it would be nice to concretize it. In the story, God appeared on the screen above his bed and told him, "Aki, you have a girlfriend, Anne. Look around, it's so dirty, you have to clean it here. Anne can't

come here." This is how the psychosis started. Since Anne lived only in Aki's dreams, I wanted Anne to be present—to be there for everyone to see. So I put out a casting call, took the job description to the employment office, and fourteen women responded. Seven of the short interviews with them appear on another screen, making the process of making the film more visible.

CI: Is this the piece in which the process of the making of the film is most clearly evident? The contrast between fiction and reality is very precise there, because the realism of the actresses being interviewed contrasts so strongly with Aki's fantasies. It reminds me of Brechtian theater, where the mechanics of how the drama is created are made evident.

EA: When the actor suddenly directs the words to the audience ...

CI: ... and the illusion is broken.

EA: Since Brecht and Godard, and long nights with TV, I feel that illusion has become material to work with. Sometimes it's interesting to think about, rather than to create illusion.

CI: Your process of disrupting illusion could be argued to relate to the conceptual practices of the sixties, which you've developed within a narrative cinematic framework. You also use the performative as part of this questioning.

EA: I haven't thought of this in relation to my work but it's funny that many of my friends are from theater. I remember enjoying Meyerhold's ideas as a young student.

CI: Also related to the Brechtian element is your resonance with Finnish cinema, which is often semi-documentary, and socially based. In your work, we encounter young men and women, teenagers, older women, all with complex problems. We can identify with them, because they're not romanticized.

EA: I want the characters to be straightforward, but on the other hand also poetic.

CI: They also have a surreal quality.

EA: Maybe that's because of the combination I mentioned. All the stories and characters are fictional, but based on research. When I start thinking about a work, I like to be certain about the facts—I need to know that it could have happened, and that it's believable. Then again, the knowledge that you gain

through research gives you the freedom to invent things.

CI: An aspect of your work reminds me of Hollywood melodrama, and its heightened psychological fear.

EA: I like Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder and John Cassavetes, among others—but during the working process, books I've read are more important.

CI: You're more influenced by literature than by film?

EA: It depends. When I'm planning the work, making notes and writing the script, text is material with which I have a kind of communication. For example, in a book I bought yesterday, there's a paragraph with a simple description of a phone ringing on the wall. This gave me an idea about a transition from one scene to another. In the book, it wasn't an important thing, but it gave me an idea that was suitable for the atmosphere of the scene. I enjoy reading Paul Bowles, Ian McEwan, Patrick McGrath, Don DeLillo. Now I'm reading Virginia Woolf's short stories. I usually read material about the subject matter I'm working on as well.

CI: In your recent works, the intimacy of a domestic environment heightens the claustrophobia of the darkened space, creating a kind of container for the emotional intensity that is expressed. In *THE WIND* (2002), the construction of space within the film is conveyed both materially and psychologically, through physical space: the walls and curtains close in, then the bookshelves fall over.

EA: I like to keep the different elements of moving images equal, to use sounds, colors and light instead of giving information only through dialogue. But I like words ...

CI: This kind of equality was already present in your earliest wall pieces, in which you combined text and images within a single metal frame. Those structures seem to anticipate the screen structures in your projective installations. In *THE WIND* or *THE HOUSE* (2002), we look up towards the screens, which suggest both cinematic viewing and large-scale painting. This seems to be a key to the relationship between your still images and your installations. And there was a moment where this relationship shifted, from

external subjects to a more personal subject matter. In *GRAY* (1997), one persona recounts the effects of nuclear accident on the environment, through different voices.

EA: I made that work in 1993, when I was invited to take part in two different exhibitions, one in Stockholm and one in Moscow. I got the idea for the work one evening when I was at home. I don't remember what I was doing. The TV was on, but I wasn't really watching it. I noticed an advertisement, then I went on doing what I was doing, then after a while, I saw it again. I wasn't quite sure if it was exactly the same as before or another version of it. This made me think about the way adverts work, the special needs of a short slot, and the relationship between fiction and the advertisements. I became interested in doing a work in the space reserved for adverts on TV. The themes of both exhibitions happened to be "identity." I made three short spots of which the last one deals with national identity and culture in relation to the pervasiveness of nuclear disaster.

CI: You often use different personae to tell a story. One voice starts and another voice picks up where the other left off, until the origin of the voice becomes confused. It becomes especially ambiguous because we move back and forth between documentary and fiction. We don't know what you've written and what you've read. That fragmentation of the single voice through language seems to be an expression of the fragmented self.

EA: Using different voices, male and female, with one actor on screen, was a means of questioning the boundaries between self and other. With the work *IF 6 WAS 9* (1995), I tried to use the split screen as a metaphor of the teenage girl's identity. It was the first work in which I used several projections. I planned the work when I was still living in L.A. I saw a series of billboard advertisements made of huge black-and-white photos showing models standing in a composite of several images, and you could see the cut between them. I thought the split screen suggested the idea of girls growing up.

CI: Within this approach, what does "personal" mean? You have adopted a non-personal—non-autobiographical—approach in constructing your work, but you also want us to think about the personal as a

structure, as a way of creating what is around you. EA: When an artist makes a film, people often assume that everything rises from their personal life—that the topic is autobiographical, and the events in the film have happened to the artist and are presented more or less in the way that they occurred in real life. This kind of approach eliminates the process of making the work, the distance between an idea and the finished film, everything that actually makes the work what it really is. It completely overlooks the creative process—the ways of creating meaning within the medium itself. For example, in film, emotions are created from a knowledge of the characters, the use of sounds, juxtapositions of material, rhythms of editing, etc. Also, this attitude forgets the important input of the members of the crew—the cinematographer, the sound designer, the set designer, the editor, just to mention a few.

On the other hand, I don't wish to deny the importance of the personal when making the work, in terms of my own point of view and my relationship to society. This leads me to think of how the "personal" functions in making works with moving images. Sometimes I'm asked questions like "Have you been mentally ill?" But I'd rather talk about the ways the personal can be seen in the rhythm of the work, the editing, and maybe in the way light functions as part of the story.

CI: In relation to your photographic works, in particular the constructed domestic interiors, you have talked of the doll's house, and the construction of an interior space in which the raw edges of the walls are visible—the artifice of the room, as almost a stage set, is revealed.

EA: I usually make one photographic series per year. I like to make a series, not just single pieces. In one frame, there are usually two to four images. Since I started working with moving images, it's been difficult for me to work with just one image. It feels too fixed, without time and a possibility to make an error. An error is a chance, a crack, a break of an order. I don't use film stills or the same material as in the films, but the different works can be linked thematically. After finishing the installation *THE HOUSE* and the film *LOVE IS A TREASURE* (2002), I still wanted to work with the themes of perception and giving

# EIJA-LIISA AHTILA im Gespräch mit CHRISSIE ILES



EIJA-LIISA AHTILA, *CONSOLATION SERVICE*, 1999, 24 min. 35-mm film, installation view /  
24-minütiger 35-mm-Film, Installationsansicht.

meaning to things around you—creating a coherent world that makes sense. This is similar to what a scenographer does in her/his work; finding different places and constructing them in such a way that a believable world comes together. This is how the series *SCENOGRAPHER'S MIND* (2002) was named. One of the photographs includes kind of a doll's house for adults. This is something I still would like to work on, not with photographs, but in a more sculptural context.

CI: Does your fragmentation of fictional narrative into real-life action relate to Godard's techniques and philosophical thinking about cinema?

EA: I don't know how to answer that question—on one hand, he is an extremely important figure in film history, and on the other, he's one of the filmmakers,

along with Bergman and Buñuel, whose films I saw a lot when I was young and without a filmmaker's point of view. One thing I remember fascinating me was the way in which the female characters turned and talked to us in the middle of the story, and I had a feeling of meeting new people, or characters, inside the film.

As I mentioned earlier, I don't usually consciously think about other films, filmmakers or different approaches when I'm working on a new film or installation; but certainly Godard is the director you need to know about if you are interested in experimenting with film and narrative. I try to see as many new films as possible that experiment with narrative; unfortunately Helsinki is nowadays not such a good place for that.

# DENKEN IN FORM VON FILM

EIJA-LIISA AHTILA, *IF 6 WAS 9*, 1995,  
35-mm film, details.



Chrissie Iles: Vielleicht sollten wir zunächst über einen Begriff reden, den Daniel Birnbaum im Untertitel eines Essays zu deinem Werk verwendet: *extended cinema*, erweiterter Film. Als ich mir die verschiedenen Arbeiten in der Reihenfolge ihres Entstehens anschaute, zeigte sich, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation, Ich und Selbstverlust sowie zwischen Standaufnahme und bewegtem Bild – alles klassische Filmthemen – von Anfang an präsent waren. Dennoch sind die «erweiterten Filme», die du gemacht hast, etwas ganz anderes als die Filme der meisten Künstlerinnen und Künstler in Europa und Skandinavien nach 1989. Du bist eine der wenigen, die das Filmemachen in Amerika und England gelernt haben, und du hast die Black Box des Kinos von Anfang an in den White Cube der Galerie integriert. Was also bedeutet «erweiterter Film» im Rahmen deiner Arbeit? Und wo liegt der Unterschied gegenüber anderen, die den Film in ihre Arbeit einbeziehen?

Eija-Liisa Ahtila: Mein Umgang mit Film und bewegten Bildern hängt mit meinem Background zusammen. Ich habe eine Ausbildung in Malerei abgeschlossen und malte einige Jahre lang, dann begann ich mich für Photographie zu interessieren und machte Installationen mit Photos und Texten. In dieser Zeit habe ich auch kunsttheoretische Schriften gelesen und verfolgte die interna-

CHRISSIE ILES ist Kuratorin für Film und Video am Whitney Museum of American Art, New York.

tionalen Entwicklungen in der Kunst. 1987 nahm ich mit einigen Freunden an einem Videokurs teil und war von diesem Medium fasziniert. Ich machte einige kleine Videoarbeiten und begann Anfang der 90er Jahre Film zu studieren. Eigentlich wollte ich die bildende Kunst aufgeben, aber es kam anders: Ich blieb irgendwo zwischen den beiden Traditionen hängen.

Ich habe das Gefühl, dass ich mich, weil ich von der Malerei herkomme, vor allem dafür interessiere, wie sich etwas durch das Medium des bewegten Bildes ausdrücken lässt. Die Frage «Was ist ein bewegtes Bild?» war mir wichtiger als jene, ob Kino, bildende Kunst oder neue Medien den Kontext bildeten. Während der konkreten Arbeit wird das «was» häufig zum «wie». Wie lässt sich Traurigkeit in Bildern ausdrücken? Kann man ein Gefühl ohne sein Gegenteil zum Ausdruck bringen? Wie hängt Verstehen mit Zeit zusammen, und welche Rolle spielt die Kausalität bei Installationen? Das Schaffen von Filmen und Installationen wurde zu einer Frage des Erkennens der Verbindungen zwischen Bildern, Tönen, Rhythmen, Licht, Charakteren und Worten sowie deren Einsatz bei der Gestaltung und Konstruktion der Geschichte. Ich glaube, mein Vorgehen ist immer noch das einer Künstlerin.

CI: Während deiner Ausbildung musst du mit der Geschichte und Theorie des Films in Berührung gekommen sein, und dann kommst du ja auch aus dem starken Kontext des finnischen Kinos.

EA: Weil ich schon relativ alt war, als ich von der Kunst auf Film umzusteigen gedachte, wollte ich meine Zeit nicht mit technischen Kursen verschwenden, etwa, «Wie arbeitet man mit einer Kamera?» Stattdessen hatte ich das Gefühl, mich auf die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten in diesem Medium konzentrieren zu müssen, also belegte ich Kurse in Filmschnitt und Kinematographie und lernte einiges über die verschiedenen Entscheidungen, die Filmemacher getroffen hatten, um die jeweils gewünschten Gefühle auszudrücken. Und ich belegte auch einige Vorlesungen in Filmgeschichte und Filmtheorie.

Du hast nach meiner Verwendung von Standaufnahmen gefragt: Ich versuche solche Fragen im Zusammenhang mit dem Erzählen einer Geschichte

oder der Schaffung eines Handlungsstranges zu sehen. Im Film ist das Bild normalerweise der Geschichte untergeordnet, also muss man, wenn man schneidet und von einem Bild auf ein anderes überblendet – etwa von einem Bild aus der Ferne auf eine Nahaufnahme –, mehr Informationen über Figuren oder Ereignisse gewinnen: Das ist der eigentliche Grund fürs Schneiden – Bilder sind immer...

CI: ... Handlungsträger.

EA: Genau. Die Bedeutung des Bildes ergibt sich aus der Geschichte. Ich möchte das gern anders machen und dennoch den Handlungszusammenhang aufrechterhalten. Das bewegte Bild birgt viele Möglichkeiten.

CI: Hat der Film in Finnland früh Einfluss auf dich ausgeübt?

EA: In dem Städtchen, in dem ich aufwuchs, gab es einen Filmclub, den ich besucht habe. Sie zeigten dort einen Film von Louis Malle über eine junge Frau und ihre ersten sexuellen Erfahrungen. Ich fand, er hätte eine etwas verkorkste Symbolik, aber er gefiel mir. Ich glaube, er heisst *Black Moon* (1975). Ich war dreizehn oder vierzehn; ein anderer Film, den ich dort sah, war Robert Altmans *3 Women* (1977). Und die Filme von Ingmar Bergman...

CI: War Ingmar Bergman in Finnland sehr präsent?

EA: Ja. Seine Filme liefen auch im Fernsehen.

CI: In deinen Installationen wechselst du jeweils zwischen dem dominierenden Bild und der Erzählung dahinter hin und her. Helfen die mehrteiligen Projektionsflächen dabei, vom Bild zu abstrahieren beziehungsweise es in den Vordergrund zu rücken, sowohl kompositorisch, innerhalb des vorgegebenen Rahmens, als auch beim konkreten Aufbauen der Arbeiten? Was ist der Unterschied zwischen der linearen Betrachtung deiner Filme in einem Kino und ihrer Betrachtung im Rahmen einer Installation in einer Galerie, wo sich die Geschichte auf mehreren Leinwänden auch räumlich entwickelt?

EA: Eine Installation mit drei Projektionsflächen verleiht dem Bild viel mehr Nachdruck und ermöglicht weit mehr Experimente. Aber wir reden noch immer über das bewegte Bild und das Geschichten Erzählen – eine Geschichte in bewegten Bildern scheint dieses unerhörte Potenzial zu haben, alles zusammenzuschweissen. Beim Ton geht es immer

um Räume und Distanzen, aber zwei Bilder, die nah beieinander sind, verbinden sich immer miteinander. Das ist natürlich eine Frage der Wahrnehmung und ich denke auch über die Regeln nach, die wir anwenden, um eine Geschichte zu erzeugen. Nehmen wir zum Beispiel CONSOLATION SERVICE (Trostservice), eine Arbeit, die für Venedig entstanden ist («End of Story», 49. Biennale Venedig, 1999, Skandinavischer Pavillon). Darin wollte ich den Unterschied des Erzählens einer Geschichte in einem beziehungsweise in zwei Bildern untersuchen: Im Kino soll der Betrachter möglichst gut platziert sein, damit er sieht, was sich linear auf der einzigen Leinwand abspielt. Alles ist darauf ausgerichtet, von der Position des Mikrophons am Drehort bis zum Zusammenschritt der verschiedenen Szenen. Bei einer Installation mit mehreren Projektionsflächen kann man die Geschichte nicht auf einmal aufnehmen, da sich verschiedene Dinge gleichzeitig im Raum ereignen. Mehrere Leinwände erlauben zum Beispiel auch, die Aufnahme der Aktion und jene der Reaktion gleichzeitig zu zeigen. Also muss der Betrachter eine Wahl treffen. In *Kiasma* war gleichzeitig mit dem Film CONSOLATION SERVICE auch die Installationsversion zu sehen. Einige Leute, mit denen ich gesprochen habe, erlebten die Installation als realistischer, man konnte keine Partei ergreifen: Der Standpunkt der Frau in der Geschichte hatte nicht mehr Gewicht, als jener der anderen Figuren. Im Film kam deutlich zum Ausdruck, dass die Hauptfigur die Geschichte bestimmte. CI: Hattest du dies beabsichtigt oder war das eine Überraschung?

EA: Nein, ich war nicht darauf aus. Deshalb freute ich mich über diese Kommentare. Mein Ziel war es, verschiedene Arten des Erzählens einer Geschichte zu untersuchen – tatsächlich ist das Teil meiner Dissertation an der Kunstakademie in Helsinki. Mit zwei Projektionsflächen kann man das Erleben des Betrachters weniger genau kanalisieren als mit einer. CI: In CONSOLATION SERVICE durften die Besucher nur zu Beginn des Films eintreten. Warum hast du bei dieser Arbeit darauf bestanden, bei anderen dagegen nicht?

EA: Als ich diese Geschichte schrieb, ging es mir darum, zu untersuchen, wie man von einem Gefühl

zu einem anderen gelangt – wie diese Art des Weraufbaus in einer Installation funktioniert. Und nachdem ich die fertige Arbeit gesehen hatte, fand ich, man müsse die Ereignisse und die Charaktere zuerst kennen lernen, um sie zu verstehen. Man muss zuerst mit ihnen zusammen sein, damit man emotional reagieren kann, wenn sie, zum Beispiel, durchs Eis fallen oder wenn der Mann auftaucht und verschwindet. Diese Dinge hängen mit der besonderen Struktur dieser Geschichte zusammen.

CI: Fragmentierung ist in deinen Arbeiten eine Metapher für psychische Störungen, für das Streifen der Grenze zur Psychose, insbesondere wo es Frauen betrifft. Auf einer einzigen Leinwand sind diese Grenzen ganz anders dargestellt als in einer Installation wie ANNE, AKI AND GOD (1998), wo der Zusammenbruch des Wissens darum, wo die Realität endet und die Phantasie beginnt, ausformuliert wird. Akis Bett und die Projektionsfläche darüber verkörpern – entsprechend Roland Barthes' Beschreibung des Kinos – quasi das Ins-Bett-Schlüpfen- und-Träumen.

EA: ANNE, AKI AND GOD beruht auf einer wahren Geschichte, die einem jungen Burschen in Helsinki widerfuhr. Ein Freund erzählte mir von der aussergewöhnlichen psychotischen Erfahrung dieses Menschen und wir beschlossen, dass er ein Interview mit Aki machen würde. Das tat er und die Tonaufzeichnungen wurden transkribiert. Die Installation beruht auf diesem Material. Weil diese Erfahrung nur in seiner Phantasie existierte, dachte ich, es wäre schön, sie konkret werden zu lassen. In der Geschichte erschien Gott auf der Leinwand über seinem Bett und sagte: «Aki, du hast eine Freundin, Anne. Schau dich um, hier ist es so schmutzig, du musst sauber machen. Anne kann nicht hierher kommen.» So begann die Psychose. Und weil es Anne nur in Akis Träumen gab, wollte ich, dass sie gegenwärtig wäre – für jedermann sichtbar. Also schrieb ich die Rolle aus, brachte die Beschreibung des Jobs zur Arbeitsvermittlung, worauf sich vierzehn Frauen meldeten. Sieben der Kurzinterviews mit ihnen sieht man auf einer anderen Leinwand, um den Entstehungsprozess des Filmes sichtbar zu machen.

CI: Ist das die Arbeit, in der dieser Entstehungsprozess am deutlichsten sichtbar wird? Der Kontrast

zwischen Fiktion und Realität ist hier sehr scharf, weil die Realität der Interviews mit den Schauspielerinnen so stark mit Akis Phantasien kontrastieren. Es erinnert mich ans Brechtsche Theater, in dem die Techniken des Theatermachens offen demonstriert werden.

EA: Wenn der Schauspieler sich plötzlich direkt ans Publikum wendet...

CI: ... und die Illusion zerstört wird.

EA: Seit Brecht und Godard und einigen endlosen Fernsehhabenden habe ich das Gefühl, dass Illusion zu einem Material geworden ist, mit dem man arbeiten muss. Oft ist es interessanter, über Illusionen nachzudenken als sie zu erzeugen.

CI: Deine Art des Durchbrechens der Illusion könnte man in Beziehung zu konzeptuellen Taktiken der 60er Jahre setzen und sagen, dass du sie in einem narrativen filmischen Rahmen weiterentwickelt hast. Auch die Schauspielerei setzt du in diesem Sinn ein.

EA: Ich habe das nie mit meiner Arbeit in Zusammenhang gebracht, aber es ist schon komisch, dass viele meiner Freunde Theater machen. Ich erinnere mich, dass mir Meyerholds Ideen als Studentin gefallen haben.

CI: Auch in deiner Prägung durch den finnischen Film, der oft halb dokumentarisch und sozial ausgerichtet ist, steckt ein Brechtsches Element. In deinen Arbeiten begegnen wir jungen Männern und Frauen, Teenagern und älteren Frauen, alle mit vielfältigen Problemen. Wir können uns mit ihnen identifizieren, weil sie nicht romantisiert dargestellt sind.

EA: Ich will, dass meine Figuren aufrichtig, aber dennoch poetisch sind.

CI: Sie haben auch etwas Surreales.

EA: Vielleicht ist das wegen dieser Kombination, von der ich sprach. Alle Geschichten und Figuren sind fiktiv, beruhen aber auf Recherchen. Wenn ich über eine Arbeit nachzudenken beginne, weiss ich gern Bescheid über die Fakten – ich muss wissen, dass es hätte passieren können und dass es glaubhaft ist. Und natürlich verleiht einem erst das durch Recherchen gewonnene Wissen die Freiheit, Dinge zu erfinden.

CI: Ein Aspekt deiner Arbeiten erinnert mich an den melodramatischen Hollywoodfilm mit seinen überspitzten psychischen Angstzuständen.

EA: Ich mag Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes, um nur einige zu nennen, aber für meinen Arbeitsprozess sind die Bücher, die ich gelesen habe, jeweils wichtiger.

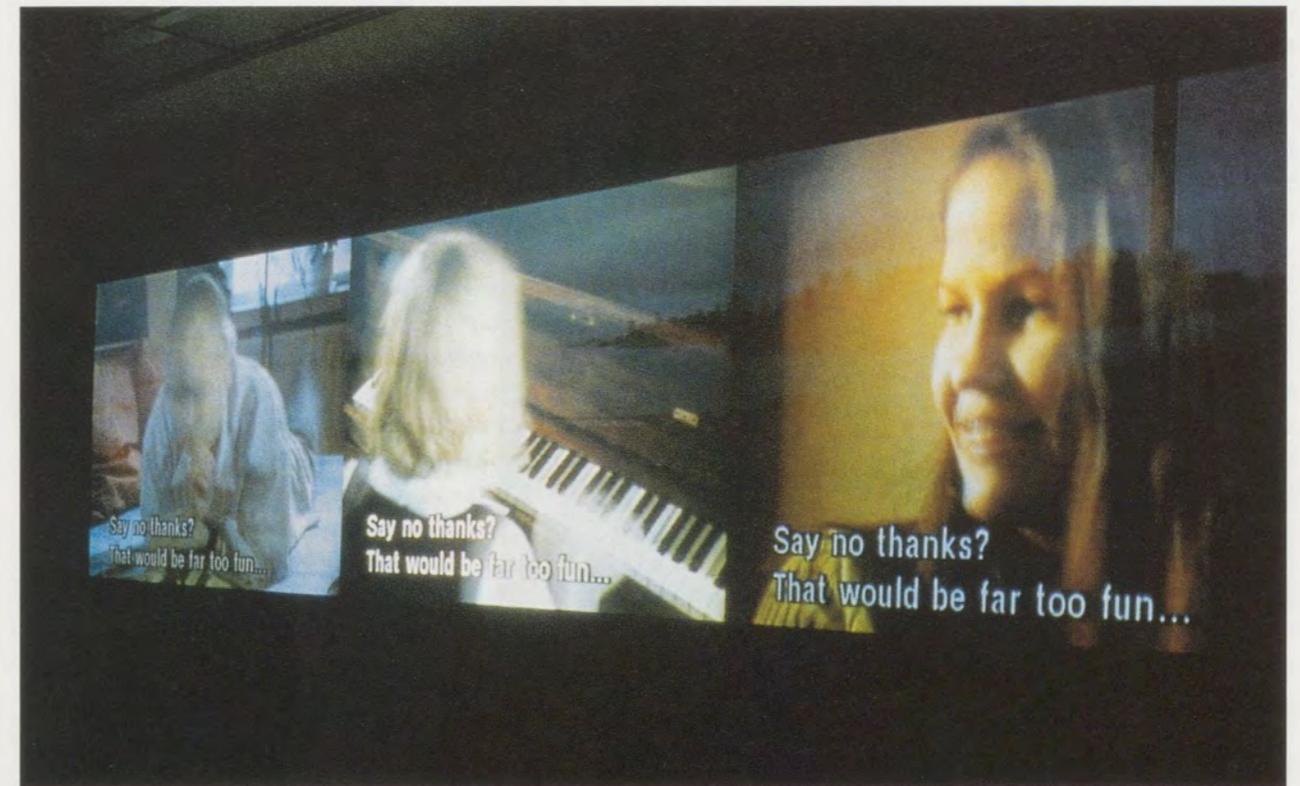
CI: Du bist mehr von der Literatur beeinflusst als vom Film?

EA: Das kommt darauf an. Wenn ich eine Arbeit vorbereite, mir Notizen mache und das Drehbuch schreibe, ist Text das Material, mit dem ich kommunikativ in Verbindung stehe. Zum Beispiel steht in einem Buch, das ich gestern gekauft habe, ein Absatz mit einer einfachen Beschreibung eines klingelnden Telefons an der Wand. Das brachte mich auf eine Idee für einen Szenenwechsel. Im Buch war das nicht wichtig, aber es brachte mich auf eine Idee, die in die Atmosphäre dieser Szene passt. Ich lese gern Paul Bowles, Ian McEwan, Patrick McGrath, Don DeLillo. Momentan lese ich die Kurzgeschichten von Virginia Woolf. Meistens lese ich auch Dinge zum Thema, an dem ich gerade arbeite.

CI: In deinen neueren Arbeiten verstärkt jeweils das Intime einer häuslichen Umgebung das Klaustrophobische des verdunkelten Raums und bereitet das Feld für die emotionale Intensität, die zum Ausdruck gebracht werden soll. In *THE WIND* (2002) wird die Konstruktion des Raumes im Film sowohl materiell wie psychisch durch den physischen Raum vermittelt: Die Wände und Vorhänge rücken zusammen, die Bücherwände kippen um.

EA: Ich behandle die verschiedenen Elemente bewegter Bilder gern gleichwertig und arbeite mit Ton, Farben und Licht, statt die Informationen nur über den Dialog zu vermitteln. Aber ich mag Worte...

CI: Diese Gleichwertigkeit gab es schon in deinen ersten Wandarbeiten, in denen du Text und Bilder in ein und demselben Metallrahmen kombiniert hast. Jene Strukturen scheinen die Organisation der Projektionsflächen in deinen Installationen vorwegzunehmen. In *THE WIND* oder *THE HOUSE* (2002) schauen wir zu Leinwänden hinauf, was uns sowohl ans Kino erinnert wie an grossflächige Malerei. Das scheint ein Hinweis auf das Verhältnis zwischen deinen Standaufnahmen und Installationen zu sein. Und es gab einen Moment, in dem sich diese Beziehung von äusseren Gegenständen auf eine persönlicher gefärbte Thematik verlagerte, nämlich



EIJA-LIISA AHTILA, *IF 6 WAS 9*, 1995, 10 min. 35-mm film and DVD installation for 3 projections with sound / 35-mm-Film- und DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton, Dauer: 10 Min.





EIJA-LIISA AHTILA, SCENOGRAPHER'S  
MIND V, 2002, 2 color prints, set with hand-  
colored mat and frame, 42 1/8 x 66 15/16" /  
2 Farbprints, Set mit handkoloriertem  
Passepartout und Rahmen, 107 x 170 cm.

in GRAY (1993), wo eine Person mit verschiedenen Stimmen die Wirkungen eines nuklearen Unfalls auf die Umwelt beschreibt.

EA: Ich habe diese Arbeit 1993 gemacht, als ich zu zwei verschiedenen Ausstellungen eingeladen war, eine in Stockholm, die andere in Moskau. Die Idee dazu kam mir eines Abends, als ich zu Hause mit irgendwas beschäftigt war, ich weiss nicht mehr was. Der Fernseher lief, aber ich schaute nicht wirklich fern. Ein Werbespot fiel mir auf, dann fuhr ich fort zu tun, was ich gerade tat, und etwas später sah ich dieselbe Werbung wieder. Ich war mir nicht ganz sicher, ob es wirklich derselbe Spot war oder eine leicht veränderte Version. Das brachte mich dazu, darüber nachzudenken, wie Werbung funktioniert, über die besonderen Bedürfnisse der kurzen Sendezeit und die Beziehung zwischen Fernsehfilmen und Werbesendungen. Ich interessierte mich dafür, eine Arbeit für dieses, der Werbung vorbehaltene Zeitfenster im Fernsehen zu machen. Das Thema beider Ausstellungen war zufällig «Identität». Ich machte drei kurze Spots, von denen der letzte sich mit nationaler Identität und Kultur im Hinblick auf das Grenzüberschreitende der nuklearen Katastrophe auseinandersetzt.

CI: Du lässt eine Geschichte oft von verschiedenen Personen erzählen. Eine Stimme beginnt, eine an-

dere fährt dort weiter, wo die erste aufhört, bis schliesslich unklar wird, woher die Stimme überhaupt kommt. Besonders undeutlich wird es, weil wir uns zwischen Dokumentation und Fiktion hin und her bewegen. Wir wissen nicht, was du geschrieben und was du gelesen hast. Diese Fragmentierung der einzelnen Stimme beim Sprechen scheint Ausdruck des zersplitterten Selbst zu sein.

EA: Die Verwendung verschiedener männlicher und weiblicher Stimmen mit nur einem Schauspieler auf der Leinwand war ein Weg, die Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen auszuloten. In IF 6 WAS 9 (1995) versuchte ich die geteilte Leinwand als Metapher für die Identität des weiblichen Teenagers zu benutzen. Das war das erste Mal, dass ich mit mehrfachen Projektionen arbeitete. Die Vorbereitungen dazu hatte ich noch in Los Angeles begonnen. Ich hatte dort eine Reihe von Werbeplakatwänden gesehen, die aus riesigen Schwarzweissphotos von Models bestanden, die in einem aus mehreren Bildern zusammengesetzten Bild standen, wobei der Schnitt zwischen den verschiedenen Bildteilen deutlich zu sehen war. Ich dachte mir, die gespaltene Leinwand deute auf das Erwachsenwerden von Mädchen.

CI: Was heisst «persönlich» in diesem Zusammenhang? Du pflegst nicht persönlich – nicht autobiographisch – an deine Arbeiten heranzugehen, aber

gleichzeitig willst du, dass wir über das Persönliche als Struktur, als Methode, das zu erschaffen, was um uns herum ist, nachdenken.

EA: Wenn ein Künstler einen Film macht, nehmen die Leute oft an, dass alles aus seinem Privatleben heraus entstehe, das heisst, dass das Thema autobiographisch sei und dass die Ereignisse im Film dem Künstler selbst widerfahren sind und mehr oder weniger so präsentiert werden, wie sie im wirklichen Leben stattgefunden haben. Diese Annahme übersieht den Entstehungsprozess des Werkes, die Distanz zwischen der ersten Idee und dem fertigen Film, also alles, was das Werk schliesslich zu dem macht, was es wirklich ist. Sie vernachlässigt den ganzen kreativen Prozess – die verschiedenen Arten in diesem spezifischen Medium Bedeutung zu erzeugen. Im Film, zum Beispiel, werden Gefühle erzeugt durch die Vertrautheit mit den Charakteren, die Verwendung von Tönen, die Gegenüberstellung von Materialien, den Rhythmus des Schnitts usw. Diese Auffassung vergisst auch völlig den wichtigen Beitrag anderer Mitarbeiter – des Kameramannes, des Tontechnikers, des Bühnenbildners, des Cutters, um nur einige zu nennen.

Andrerseits will ich die Bedeutung des Persönlichen bei der Entstehung eines Werks nicht leugnen, insofern es um meinen eigenen Standpunkt und mein Verhältnis zur Gesellschaft geht. Das wiederum lässt mich darüber nachdenken, wie das «Persönliche» bei der Arbeit mit bewegten Bildern funktioniert. Wenn man mir Fragen stellt wie: «Waren Sie selbst geisteskrank?», möchte ich in der Regel lieber darüber diskutieren, wie das Persönliche im Rhythmus des Werks, in der Montage zum Ausdruck kommt, und vielleicht darin, wie das Licht als Teil der Geschichte funktioniert.

CI: Im Zusammenhang mit deinem photographischen Werk, insbesondere den konstruierten privaten Innenräumen, hast du vom Puppenhaus gesprochen und von der Konstruktion eines Innenraumes, in dem die rohen Enden der Wände sichtbar sind und das Künstliche des Raums fast wie eine Bühnenkulisse freigelegt wird.

EA: Gewöhnlich mache ich jährlich eine Photoserie. Ich mache lieber Serien als Einzelbilder. In einem Rahmen sind meist zwei bis vier Bilder. Seit ich

mit bewegten Bildern zu arbeiten begonnen habe, fällt es mir schwer, mit nur einem Bild zu arbeiten. Es ist mir zu starr, so ganz ohne Zeitfaktor und ohne die Möglichkeit Fehler zu machen. Ein Fehler ist eine Chance, ein Riss, ein Bruch in der Ordnung. Ich verwende keine Filmstills und auch nicht dasselbe Material wie in den Filmen, aber die verschiedenen Arbeiten sind manchmal thematisch miteinander verbunden. Nach Beendigung der Installation THE HOUSE und des Films LOVE IS A TREASURE (2002) wollte ich weiterarbeiten an den Themen «Wahrnehmung» und «den Dingen um sich herum eine Bedeutung geben, um eine zusammenhängende sinnvolle Welt zu erzeugen». Das gleicht der Arbeit eines Bühnenbildners: verschiedene Orte finden und sie so miteinander verbinden, dass eine glaubwürdige Welt entsteht. So kam die Serie SCENOGRAPHER'S MIND (Bühnenbildnerdenken, 2002) zu ihrem Titel. In einer der Photographien findet sich eine Art Puppenhaus für Erwachsene. Daran möchte ich noch weiterarbeiten, nicht mit Photos, sondern in einem eher skulpturalen Kontext.

CI: Nimmst du in deiner Fragmentierung fiktiver Erzählstränge durch reale Handlungen Bezug auf Godards Techniken und seine Filmphilosophie?

EA: Ich weiss nicht, was ich darauf antworten soll. Einerseits ist er eine extrem wichtige Figur der Filmgeschichte und andererseits gehört er – mit Bergman und Buñuel – zu jenen Filmemachern, deren Filme ich sehr jung, sehr oft und ohne jedes Wissen ums Filmemachen gesehen habe. Etwas, woran ich mich erinnere, ist, dass ich fasziniert war von der Art, wie die weiblichen Figuren sich mitten im Film umdrehten und sich direkt an uns wandten, und ich hatte das Gefühl im Film neue Leute oder Charaktere kennen zu lernen.

Wie ich schon sagte, mache ich mir gewöhnlich keine Gedanken über andere Filme, Filmemacher oder Vorgehensweisen, wenn ich selbst an einem neuen Film oder an einer Installation arbeite; aber natürlich ist Godard der Regisseur, den man in erster Linie kennen muss, wenn man sich für filmische und narrative Experimente interessiert. Ich versuche mir so viele neue Filme wie möglich anzusehen, die mit den narrativen Strukturen experimentieren; leider ist Helsinki dafür momentan nicht der ideale Ort.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



EIJA-LIISA AHTILA, SCENOGRAPHER'S MIND III, 2002, 2 color prints, set with hand-colored mat and frame 42<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 66<sup>15</sup>/<sub>16</sub>" / 2 Farbprints, Set mit handkoloriertem Passepartout und Rahmen, 107 x 170 cm.

