

## FOUR CORNERS

**Land:** USA 1997. **Produktion:** Cal Arts Film, James Benning. **Regie, Buch, Kamera, Ton, Schnitt:** James Benning. **Sprecher:** Hartmut Bitomsky, James Benning, Yae Sup Song, Billy Woodberry. **Musik:** 'Song for the Journey' (Little Wolf Band), 'I Sang the Blues' (Last Poets).

**Format:** 16mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 80 Minuten, 24 B/sek.

**Uraufführung:** 17. Dezember 1997, Wicker Park, Chicago.

**Weltvertrieb:** CalArts Film, 24700 McBean, Valencia, Ca. 91384, USA. Tel.: (805) 255 - 1050. Fax: (805) 253 - 7824.

### Es paßt alles zusammen

In letzter Zeit habe ich viel über die 'narrative correctness' gegrübelt, durch die viele der besten Filme zerstört worden sind. Daß es mehr und weniger 'korrekte' Arten gibt, Geschichten in Filmen zu erzählen, ist eine Vorstellung, die von Produzenten, Verleihern und Kritikern befördert wird, deren Interessen in erster Linie der Verhuzung und dem Umschreiben von Drehbüchern gilt. Wehe dem Filmemacher, der aus der Reihe tanzt. Ebenso wie 'political correctness' auf eine verdrängte politische Unfähigkeit verweisen kann – auf ein Verlangen, Sprache und Repräsentation zu kontrollieren, das erst einsetzt, wenn man an der Möglichkeit der Veränderung der politischen Macht verzweifelt ist –, hat 'narrative correctness' mehr damit zu tun, wie man einen Film kommerzieller machen kann, als damit, was ihn interessant, künstlerisch oder innovativ macht. 'Narrative correctness' bedeutet immer, sich mehr mit den Leuten zu identifizieren, die für diese Filme bezahlen, als mit jenen, die sie machen. (...)

Als experimenteller Filmemacher vom ersten Moment an ist James Benning in der glücklichen Lage, daß ihm niemand, nicht einmal die Kritik, in seine Arbeit pfuschen kann. Außerdem sind die meisten Kritiker allzu sehr damit beschäftigt, Fortsetzungsfilmen und Remakes hinterherzujagen, als daß sie auch nur versuchen würden, mit seinem Œuvre Schritt zu halten (...).

Wir haben das Glück, daß Benning für die Weltpremiere von FOUR CORNERS – es ist sein neunter langer Film und einer seiner stärksten – Chicago ausgewählt hat (sieht man einmal von einer einmaligen Vorführung am California Institute of the Arts, an dem er selbst lehrt, ab) und daß er ihn an einem optimalen Vorführungsort zeigt, einer Privatwohnung in Wicker Park, die nur zu diesem Anlaß zu einem öffentlichen Ort wird. (...) Wir haben außerdem das Glück, daß FOUR CORNERS so weit von jeder 'narrative correctness' entfernt ist, daß die Erzähl-Polizei nicht annähernd in seine Nähe kommen kann, nicht einmal, um ihrer Mißbilligung Ausdruck zu verleihen – utopische Voraussetzungen, die nicht mit Geld zu bezahlen sind.

Als Landschaftskünstler, der an einer Highschool Mathematik unterrichtet hat und sich mit Geschichte beschäftigt, verbindet Benning in FOUR CORNERS diese seine Interessen durch eine einzigartige Struktur. Der titelgebende Ort – der Punkt, an dem New Mexico, Arizona, Colorado und Utah zusammentreffen – war auch Schauplatz von Jon Josts *Uncommon Senses* (1988),

### It All Adds Up

I've been brooding a lot lately about the way in which many of the best movies around have been ravaged by 'narrative correctness'. This is the notion fostered by producers, distributors, and critics – often collaborating as script doctors and always deeply invested in hackwork – that there are 'correct' and 'incorrect' ways of telling stories in movies. And woe to the filmmaker who steps out of line. Much as 'political correctness' can point to a displaced political impotence – a desire to control language and representation that sets in after one despairs of changing the political conditions of power – 'narrative correctness' has more to do with what supposedly makes a movie commercial than with what makes it interesting, artful, or innovative. Invariably narrative correctness means identifying with the people who pay for the pictures rather than with the people who make them. (...)

As an experimental filmmaker from the get-go, James Benning can be regarded as exceptionally lucky, because nobody, including critics, has the power to muck around with his work. But then most critics are too busy chasing after sequels and remakes to even try to keep up with Benning's oeuvre (...).

We're lucky that Benning has chosen Chicago for the world premiere (apart from one screening at the California Institute of the Arts, where he teaches) of FOUR CORNERS – his ninth feature and one of his strongest – and that he's showing it at an optimal screening facility, a private apartment in Wicker Park that's becoming public for the occasion. (...) We're also lucky that FOUR CORNERS is so removed from narrative correctness that the narrative police won't come anywhere near it, even to record their disapproval. This leaves the rest of us free to enjoy it without any sort of interference – a utopian setup even money can't buy.

A landscape artist who used to teach math in high school and is preoccupied with history, Benning combines all



der ihn mit dem geographischen Zentrum der Vereinigten Staaten in Verbindung brachte: „Ein (...) Ort wie der Quadrant von vier Ecken, aufgrund des politischen und geometrischen Zufalls dazu prädestiniert, etwas Unaussprechliches zu symbolisieren, zu repräsentieren und, so scheint es, synonym dafür einzustehen: in gewisser Weise erwartet man hier, im 'Zentrum der Nation', eine Offenbarung, oder daß die Metaphysik des Nationalen zu etwas Physischem, Faßbarem werden würde, zu etwas, das man mit Händen greifen könnte.“ In philosophischer Hinsicht ist Benning's Projekt durchaus vergleichbar, die Mittel seiner Umsetzung allerdings sind ganz andere.

Wie Jost teilt Benning die allumfassende Ambition eines Walt Whitman, Thomas Wolfe und Jack Kerouac, die Geschichte dieses Landes im Ganzen anzugehen, im Geographischen wie im Historischen – ein Grund, weshalb sowohl Benning als auch Jost Filme über Reisen durch die gesamten Vereinigten Staaten gemacht haben (Benning's *North on Evers* und Jost's *Uncommon Senses*). In *FOUR CORNERS* liegt die Betonung zwar mehr auf der historischen Breite und weniger auf geographischer Vollständigkeit, doch die Verwendung des Gebietes von Four Corners verweist auf das verwandte Ziel, so viel wie möglich in den Film hineinzunehmen. Während des gesamten Films ergänzen sich Bild und Text gegenseitig in beeindruckender Weise; überhaupt gibt es zwischen der Art, in der Benning Bilder konstruiert, und der Methode, mit der er Geschichte erzählt, interessante formale Zusammenhänge. Unter anderem favorisiert er Landschaften, in denen sich verschiedene Schichten überlagern, und beschreibt damit zugleich das Vorgehen unterschiedlicher ethnischer Gruppen, einander zu verdrängen (woraus sich Geschichten ergeben, die aus mehreren historischen Schichten bestehen).

Die Mathematik strukturiert dieses Zusammenspiel. Der Film läßt vier Texte über das Leben von Malern vor uns abrollen: Claude Monet, Moses Tolliver (ein schwarzer Arbeiter aus Alabama, der mit dem Malen anfang, nachdem ihn ein Unfall verkrüppelt hatte), eine unbekannte amerikanische Eingeborene, die um 42 n. Chr. geboren wurde (ihr Name, Yukuwa, und ihre Biographie sind erfunden), und Jasper Johns. Alle vier Texte setzen sich aus derselben Anzahl von Buchstaben und Zwischenräumen zusammen, und jedem von ihnen folgt eine lange Einstellung auf ein Werk desjenigen Künstlers, der zuvor beschrieben wurde: Monets 'Mohnfeld nahe Giverny' (1885), Tollivers 'George Washington' (1989, frei nach Washington, wie er auf einem Dollarschein zu sehen ist), die authentische indianische Felsenzeichnung 'Holy Ghost' (datierbar auf ca. 100 n. Chr.) und Jasper Johns' 'Flag' (1955), ein Gemälde, das die amerikanische Flagge zeigt. Die Einstellungen von jedem dieser Gemälde werden von einem langen Text begleitet – aus dem Off von verschiedenen Sprechern gelesen, darunter die Filmemacher Billy Woodberry und Hartmut Bitomsky, sowie Benning –, der jeweils die Geschichte eines bestimmten Ortes in Amerika erzählt, indem er ihn in Beziehung zu individuellen Biographien und kollektiven Migrationen setzt. Jeder dieser Einstellungen folgen dreizehn kürzere Einstellungen inklusive der Geräuschkulisse jener Orte, die jeweils soeben beschrieben wurde: Chaco Canyon; ein Viertel in Milwaukee (in dem Benning aufwuchs); Mesa Verde sowie Farmington, New Mexico. Der mathematische Formalismus von Benning's Struktur wird dadurch komplettiert, daß jeder dieser Texte aus derselben Anzahl von Wörtern besteht. Das alles wird von zwei langen Einstellungen umrahmt, die von Musik begleitet werden: zu Beginn des Films eine Einstellung von einem Feuer, der dazugehörigen

three interests in *FOUR CORNERS* through a singular structure that makes these concerns interdependent. The title site – the place where New Mexico, Arizona, Colorado, and Utah meet – was also featured in Jon Jost's *Uncommon Senses* (1988), which linked it to the geographical center of the United States: "A (...) place like the quadrant of Four Corners, designated by the happenstance of politics and geometry to symbolize, to represent, to stand, it seems, for some ineffable something: somehow, here, at the 'center of the nation' one anticipates a revelation, that the metaphysic of nationhood would stand stripped, turn physical, palpable, something one could get one's hand on." Philosophically, Benning's project is fairly similar, but his means of carrying it out are quite different.

Like Jost, Benning shares the all-encompassing ambition of Walt Whitman, Thomas Wolfe, and Jack Kerouac to tackle this country as a whole, geographically as well as historically – one reason Benning and Jost have both made films recounting cross-country journeys (Benning's *North on Evers* and Jost's *Uncommon Senses*). In *FOUR CORNERS* the emphasis is on historical breadth more than geographical completeness, but the use of the Four Corners area points to a related aim to take in as much as possible. Image and text inform each other in a powerful way throughout the film, because there's an interesting formal relationship between the way Benning constructs images and the way he recounts history – favoring landscapes that are blocked off in discreet layers, describing the means by which various racial and ethnic groups have displaced one another (which constructs narratives composed of various historical layers).

Math structures the interplay. The film presents us with four scrolling texts about the lives of painters: Claude Monet, Moses Tolliver (a black laborer from Alabama who turned to painting after an accident crippled him), an unknown native American artist born around 42 AD (her name, Yukuwa, and biography are inventions), and Jasper Johns. All four of these texts are composed of the same number of letters and spaces, and each of them is followed by an extended shot of a work by the painter who's just been described: Monet's 'Poppy Field in a Hollow Near Giverny' (1885), Tolliver's 'George Washington' (1989, modeled loosely on Washington as he appears on a dollar bill), an authentic Native American rock painting 'Holy Ghost' (dated approximately 100 AD), and Jasper Jones' 'Flag' (1955), a painting of the American flag. Each shot of a painting is accompanied by a long text – each read offscreen by a different speaker, including filmmakers Billy Woodberry and Hartmut Bitomsky, as well as Benning – that recounts the history of a particular place in America in relation to individual lives as well as collective migrations. Each of these shots is followed by 13 briefer shots with ambient sound of the place that has just been described: Chaco Canyon; a Milwaukee neighborhood (where Benning grew up); Mesa Verde; and Farmington, New Mexico. To complete the mathematical formalism of Benning's structure, each of the four texts is composed of the same number of words. And bracketing all of the preceding are two long

Geräuschkulisse und dem 'Song for the Journey', einem traditionellen Cherokee-Lied, das von der Little Wolf Band, einer zeitgenössischen Navajo-Gruppe, ausgeführt wird; und am Ende des Films eine Einstellung, die uns ein Hopi-Pueblo in First Mesa zeigt, mit Geräuschen aus der Umgebung und 'I Sang the Blues', einer Nummer, die etwa 1970 von den New Yorker Rap-Vorläufern 'Last Poets' aufgenommen wurde.

Eine Sache, die ich an Benning mag, ist, daß er einen Blick für die Dinge hat, für Orte wie für Gemälde. Abgesehen von seiner Eröffnungseinstellung des Feuers, die wahrscheinlich mit einer Handkamera gemacht wurde, hält er seine Kamera unbewegt und zieht es vor, uns für die Landschaften und Gemälde genügend Zeit zu geben, um sie kennenzulernen wie einen guten Freund. In dieser Hinsicht hat er einiges mit europäischen Filmemachern wie Jean-Marie Straub und Danièle Huillet gemeinsam, deren *Cézanne* von 1989 eine vergleichbare Kraft und Demut in der Annäherung an Natur und Kunst aufweist. Und wie sie ist er daran interessiert, dem nachzuspüren, was man die historischen Ablagerungen (die sozialen wie die geographischen) in Gemälden und Landschaften nennen könnte.

Inwiefern, so könnte man nun fragen, sollen diese Gemälde und Orte miteinander in Beziehung stehen? In gewisser Weise hängt die gesamte komplexe Erfahrung von *FOUR CORNERS* an dieser Frage, und einige Antworten des Films scheinen zufriedenstellender als andere. Die Tatsache, daß beide – Gemälde und Orte – beschrieben und historisch verankert werden, bevor sie auf der Leinwand erscheinen, sowie der Umstand, daß sie niemals zur gleichen Zeit gezeigt und beschrieben werden, erinnert an *Nostalgia*, Hollis Framptons Meisterwerk aus dem Jahre 1971, in dem eine ähnlich atemberaubende Wirkung zwischen allmählich entflammenden und auf einer heißen Platte verbrennenden Photographien und den zuvor gesprochenen Beschreibungen dieser Photographien erzielt wird. Politisch wie konzeptionell ist es gewagt von Benning, uns ein solch breites Spektrum von Malern und Gemälden zu präsentieren und uns aufzufordern, sie als Teil desselben geschichtlichen Kontinuums zu betrachten. Alle vier können als Einflüsse auf sein eigenes Werk gelten, und doch schließt er sich aus der Gruppe dieser vier Individuen aus – auch wenn er einiges aus seiner persönlichen Geschichte in Milwaukee als Teil in diese weitergefaßte historische Erzählung aufnimmt. Aus dem Off vorlesend, beschreibt Benning sich selbst als Mitglied der weißen, deutsch-amerikanischen Gemeinde, die nach Milwaukee eingewandert war und von schwarzen Familien verdrängt werden sollte – was zu einigem rassistisch bedingten Unfrieden führte (1967 nahm er an einer Bürgerrechtsdemonstration teil und wurde deswegen von anderen armen weißen Kindern bewußtlos geschlagen). Das verweist auf ein komplexes, nuanciertes Geschichtsverständnis, das sich nicht damit zufriedengibt, die Einwanderer in Helden und Bösewichter aufzuteilen. (So erfahren wir neben vielen anderen faszinierenden Details auch, daß Milwaukee ab 1910 ein halbes Jahrhundert lang einen sozialistischen Bürgermeister hatte, gleichzeitig aber auch, daß „Arbeiterführer Milwaukee weiß halten wollten und Schwarze mit Ausschlußklauseln diskriminierten.“ (...)

Dem herkömmlichen kritischen Protokoll zufolge ist *FOUR CORNERS* ein nicht-narrativer Film (trotz der Tatsache, daß er übervoll ist von überwiegend faszinierenden Geschichten, denen man ohne Schwierigkeiten folgen kann), wohingegen Filme wie *Temptress Moon*, *The Apostle* und *Midnight in the Garden of Good and Evil* allesamt narrative Filme sind (trotz der Tatsache,

shots accompanied by music: at the beginning of the film, a shot of a bonfire with ambient sound and 'Song for the Journey', a traditional Cherokee chant performed by Little Wolf Band, a contemporary Navajo group; and at the end of the film, a shot of a Hopi pueblo at First Mesa with ambient sound and 'I Sang the Blues,' a number recorded circa 1970 by New York rap progenitors the Last Poets.

One thing I like about Benning is that he knows how to look at things, places as well as paintings. Except for his opening shot of the bonfire, which is probably handheld, he keeps his camera stationary, preferring to allow us to take our time with landscape or painting and to get to know it as we would a friend. In this respect he has a lot in common with European filmmakers Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, whose 1989 *Cézanne* shows a comparable power and humility in confronting art and nature. And like them he's interested in tracing what might be called historical deposits – social as well as geographical – in paintings and landscapes.

How, one may ask, are these paintings and places supposed to be related? In a way, the whole complex experience of *FOUR CORNERS* is bound up with this question, and some of the answers provided are more satisfying than others. The fact that both kinds of sites are described and historically grounded before they're seen, and the fact that they're never seen and described at the same time, calls to mind Hollis Frampton's 1971 masterpiece *Nostalgia*, which creates a similar staggered effect between photographs slowly ignited and burned on a hot plate and spoken descriptions of the photographs that precede them. It's politically and conceptionally bold of Benning to give us such a wide range of painters and paintings and ask us to consider them as part of the same historical continuum. All four might be regarded as influences on his own art, but he selectively excludes himself as an artist from this group of four individuals, even as he includes some of his own personal history in Milwaukee as part of a much larger historical narrative. Benning, reading offscreen, describes himself as part of the white German-American community that had migrated to Milwaukee and was eventually displaced by black families, occasioning much racial strife (he participated in a civil rights demonstration in 1967 and was beaten unconscious by other poor white kids as a consequence). This points to a complex, nuanced sense of history that isn't content to divvy up the settlers into heroes and villains. (We also learn, among many fascinating details, that Milwaukee had a socialist mayor for half a century, beginning in 1910, at the same time that "labor leaders desired to keep Milwaukee white and discriminated against black through exclusionary clauses.") (...)

According to the usual critical protocol, *FOUR CORNERS* is a non-narrative film (despite the fact that it's chock-full of stories, most of them fascinating and all of them easy to follow) and *Temptress Moon*, *The Apostle* and *Midnight in the Garden of Good and Evil* are all narrative films (despite the fact that their stories are the least significant things about them). It's a merchandising problem for artists and audiences alike. One of the more

daß ihre Handlungen das Unwichtigste an ihnen sind). Es ist ein Problem der Vermarktung, für die Künstler wie für das Publikum. Einer der bedauerlicheren Ausläufer dieser beschränkten Terminologie besteht darin, daß sie Künstler und Publikum, aber eben auch die Kritiker, dazu zwingt, einen Gutteil ihrer natürlichen Instinkte zu vernachlässigen.

In den meisten sogenannten narrativen Filmen wird gewöhnlich angenommen, die Story wäre das Förderband, auf dem die Ware (Stars, Produktionswerte, Spezialeffekte, Explosionen) zum Publikum transportiert wird, woraus folgt, daß nichts mehr geliefert werden könne, sobald das Förderband den Geist aufgibt. (...) In den meisten sogenannten nicht-narrativen Filmen wird gewöhnlich angenommen, daß das Fehlen eines Förderbandes ungestattet, die Dinge in einer weniger zwanghaften Art und Weise zu entdecken und zu würdigen, etwa so, als ob wir vor einem Gemälde stehen würden – was aber auch impliziert, daß wir nicht auf eine Reise durch Zeit und Raum mitgenommen werden.

Beide Annahmen sind über den Daumen gepeilte Behauptungen, die von kreativen Menschen – Künstlern und Zuschauern – an jedem Tag der Woche widerlegt werden. Im Falle von FOUR CORNERS werden alle möglichen interessanten Geschichten erzählt – in den Rolltiteln, den Erzählungen aus dem Off, den wunderschönen Landschaften und kostbaren Einblicken in das von Benning scharfsinnig beobachtete Alltagsleben, ja sogar in der Musik. Von allen Geschichten ist die interessanteste aber diejenige, in der jeder einzelne Zuschauer beim Nacherzählen die anderen miteinander verbindet, gegenüberstellt und synthetisiert. (...)

Jonathan Rosenbaum, in: Chicago Reader, 12. Dezember 1997

### Biofilmographie

**James Benning**, geboren 1942 in Milwaukee, wuchs als Sohn deutscher Einwanderer in Milwaukee auf und begann bereits vor seinem Filmstudium an der Universität von Wisconsin, das er 1975 aufnahm, als unabhängiger Filmemacher mit der Herstellung zunächst von Kurzfilmen (ab 1972), anschließend von längeren experimentellen Filmen. In den Jahren 1978 bis 1985 entstanden darüber hinaus eine Reihe von Projektions- und Computerinstallationen. Von 1977 bis 1980 unterrichtete er an den Universitäten von Kalifornien und Oklahoma, arbeitete anschließend als unabhängiger Filmemacher in New York. Neben seiner Filmarbeit lehrt Benning seit 1987 im Fachbereich Video am California Institute of the Arts.

### Filme (Auswahl)

1974: *8 1/2 x 11*. 1976: *11 x 14* (Forum 1977). 1977: *One Way Boogie Woogie*. 1979: *Grand Opera* (Forum 1980). 1981: *Him and Me*. 1983: *American Dreams*. 1985: *O Panama* (Forum 1987). 1986: *Landscape Suicide* (Forum 1987). 1988: *Used Innocence*. 1991: *North on Evers*. 1995: *Deseret*. 1997: *FOUR CORNERS*.

lamentable offshoots of this strangled terminology is that it forces artists and audiences as well as critics to wrench some of their natural instincts out of shape.

In most so-called narrative films it's normally assumed that a story is a conveyor belt taking goods (stars, production values, special effects, explosions) to an audience, so it follows that when the conveyor belt breaks down nothing can be delivered. (...) In most so-called non-narrative films it's normally assumed that the absence of a conveyor belt allows us to notice and appreciate things in a less compulsory manner, as if we were standing in front of a painting – which implies that we aren't being conducted on a tour through time and space.

Both assumptions are rule-of-thumb postulates that are broken by creative people – artists and audiences alike – every day of the week. In the case of *FOUR CORNERS*, all sorts of interesting stories are being told – in the scrolled titles, in the offscreen narration, in the beautiful landscapes and precious glimpses of everyday life that Benning acutely frames, and even in the music. But the most interesting story of all is the one each viewer winds up telling in the course of combining, juxtaposing, and synthesizing all these stories. (...)

Jonathan Rosenbaum, in: Chicago Reader, December 12, 1997

### Biofilmography

**James Benning**, born 1942 in Milwaukee, grew up as the son of German immigrants in Milwaukee and began working as an independent filmmaker even before he studied film at the University of Wisconsin (1975), first with short films (from 1972), subsequently also with longer experimental works. In the years 1978-85 he also created a number of screen projections and computer installations. From 1977 to 1980 he was teaching at the Universities of California and Oklahoma, then moved to New York to continue his work as an independent filmmaker. Besides his current film work, Benning teaches at the Video Faculty of the California Institute of the Arts (since 1987).

### Films (Selection)

1974: *8 1/2 x 11*. 1976: *11 x 14*. 1977: *One Way Boogie Woogie*. 1979: *Grand Opera*. 1981: *Him and Me*. 1983: *American Dreams*. 1985: *O Panama*. 1986: *Landscape Suicide*. 1988: *Used Innocence*. 1991: *North on Evers*. 1995: *Deseret*. 1997: *FOUR CORNERS*.