

26. internationales forum des jungen films berlin 1996

29

46. internationale
filmfestspiele berlin

A TALE OF LOVE

Eine Liebesgeschichte

Land: USA 1995. **Produktion:** Moon Gift Films. **Regie, Produzent, Buch, Schnitt:** Trinh T. Minh-ha. **Co-Regie, Co-Produzent, Licht, Ausstattung:** Jean-Paul Bourdier. **Kamera:** Kathleen Beeler. **Musik:** The Construction of Ruins, Greg Goodman & J.A. Dean. **Ausstattung:** Angela D. Chou. **Bauten:** Greg Goodman, J.A. Dean. **Ton:** Laurretta Molitor, Jim Kallett. **Steadycam:** Craig Peterschmidt. **Schnitt-Assistenz, Aufnahmeleitung:** Corey Ohama;. **Post-Production Beratung, Mischung:** Jim Kallett. **Produktionsleitung:** Erica Marcus.

Uraufführung: September 1995, Internationales Filmfestival Toronto.

Format: 35mm. 1:1.85, Farbe. **Länge:** 108 Minuten

Weltvertrieb: Moongift Films, 35 Alamo Avenue, Berkeley, CA 94708, Tel. + Fax: (510) 527 2584

Die Regisseurin über den Film

Vor dem Hintergrund zeitgenössischen amerikanischen Lebens folgt A TALE OF LOVE der Suche einer Frau, die verliebt ist in die Liebe. Die Inspiration für den Film entstand durch *Das Märchen der Kieu*, ein vietnamesisches Liebesgedicht aus dem frühen 19. Jahrhundert. Das Gedicht berichtet vom Unglück der Kieu, einer Märtyrerin, die ihre 'Unschuld' opfert und sich für das Wohl ihrer Familie prostituiert. Vietnamesen (sowohl in Vietnam als auch in der Diaspora) betrachten das Gedicht als mythische Beschreibung ihres 'Mutterlandes', das gekennzeichnet ist durch inneren Aufruhr und Fremdbestimmung; in der von Leidenschaft getriebenen Kieu und dem ihr auferlegten Karma erkennen sie ihr Land wieder.

Der Film porträtiert die Erfahrung vietnamesischer Immigration durch die Figur der Kieu, einer freien Autorin, die ihrer Familie Geld nach Vietnam schickt. Sie verdient es durch ihre Arbeit für ein Frauenmagazin und als Modell für einen Photographen. Gängen zwischen verschiedenen Kulturen und emotionalen Welten erweitert die zeitgenössische Kieu die Rolle der Frau aus dem 19. Jahrhundert in *The Tale of Kieu* durch die Darlegung der Verbindung von Geschlechtsidentität und symbolischer Entthauptung der Frauen in Liebesgeschichten.

Kieu setzt sich mit ihrer Tante, einer alleinerziehenden Mutter und Sozialarbeiterin, über traditionelle Werte und die Anforderungen des modernen Lebens auseinander. In seinem Studio fotografiert der Künstler Alikan Kieu - gekleidet in einen transparenten Schleier, geheimnisvoll verhüllt. Indem er den kopflosen weiblichen Körper betont, offenbart er sowohl den Voyeurismus des Kameraauges als auch den des Betrachters. Kieus Beziehung zu Alikan beruht auf gegenseitigen Vereinbarungen, und ihre Dialoge verweisen auf umfassendere Gespräche zwischen Kulturen und Geschlechtsidentitäten. Die beiden spielen ein Schachspiel, wobei ihr Begehren den Spielverlauf lenkt.

Außerhalb des Photostudios arbeitet Kieu für ein Frauenmagazin an einem Artikel über die Legende der *Geschichte der Kieu*. Ihre Mentorin Juliet, Redakteurin des Magazins, ist eine Frau, die durch den Geruchssinn liebt und nur an die 'große Liebe' à la Romeo und Julia glaubt. Durch Juliet beginnt Kieu zu begreifen, wie das Gedicht in ihrem eigenen Leben einen Widerhall findet. Um die Überwindung der durch Liebe und Exil entstandenen Leiden zu meistern, muß Kieu einen Neuentwurf sowohl

Filmmaker's notes on her film

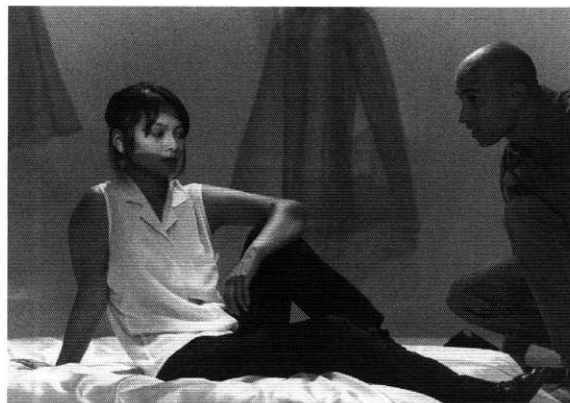
Set in the framework of contemporary American life, A TALE OF LOVE follows the quest of a woman in love with love. The film is loosely inspired by *The Tale of Kieu*, the Vietnamese national poem of love, written in the early 19th century. The poem tells the misfortunes of Kieu, a martyred woman who sacrificed her 'purity' and prostituted herself for the good of her family. Vietnamese people (both in Vietnam and in the diaspora) see the poem as a mythical biography of the 'motherland', marked by internal turbulence and foreign domination; they recognize their country in the karma-cursed and passion-driven Kieu.

The film portrays the Vietnamese immigrant experience through Kieu, a free-lance writer who sends money to her family in Vietnam by working for a woman's magazine and posing for a photographer. Yet, while caught between different cultural and emotional worlds, our modern day Kieu broadens the role of the nineteenth century woman of *The Tale of Kieu* by exposing the link between sex and the virtual decapitation of women in love stories.

Kieu struggles with her aunt, a single mother and a social worker, over traditional values and the demands of modern life. In his studio, Alikan the artist photographs Kieu sheathed by transparent veils, shrouded in mystery. Idealizing the headless female body, he exposes the voyeurism of both the camera eye and the spectator's eye in the consumption of images of love. Kieu's relationship with Alikan is, however, based on mutual agreement and their dialogues hint at a larger conversation between cultures and genders. The two are playing a match of chess where desire drives the game.

Away from the photographer's studio, Kieu is working on an article about the legacy of *The Tale of Kieu* for a women's magazine. Kieu's mentor Juliet, the editor of the magazine, is a woman who loves through the sense of smell and believes only in a 'great love', à la Romeo and Juliet. With Juliet, Kieu comes to understand how the poem resonates in her own personal life. In the end, overcoming the sorrows of love and exile is, for Kieu, to reinvent both herself and the 200-year-old poem.

Voyeurism runs through the history of love narrative, and voyeurism is here one of the threads that structure



von sich selbst als auch von dem zweihundert Jahre alten Gedicht gestalten.

Voyeurismus durchzieht die Geschichte der Liebeserzählungen und ist einer der Handlungsstränge, die den Film strukturieren. Ist es ein Film über die Liebe? Ist es eine Liebesgeschichte? Wie der Titel ankündigt, ist es vor allem ein 'Märchen'; ein Märchen über die Fiktion der Liebe in Liebesgeschichten und wie sie konsumiert wird; ein Märchen, in dem traditionelle Erzähl-Konventionen wie Aktion, Handlung, die Einheit der Zeit und realistische Charaktere nebensächlich sind. Im Film gehen Realität, Erinnerung und Traum ständig ineinander über, und A TALE OF LOVE entwickelt sich innerhalb einer linearen und einer nicht-linearen Zeit. Er bietet sowohl eine sinnliche als auch eine intellektuelle Filmerfahrung und kann als Symphonie von Farben, Tönen und Reflexionen gesehen werden. Wie eine der Figuren des Films es ausdrückt, ist Narrativität „die Spur von Düften, die von Liebenden an Liebende weitergegeben werden“.

Kieu agiert als Projektionsfläche für die Vielfalt der Sehnsüchte, die die anderen Charaktere verkörpern. Mit Alikan, Minh, Java und Juliet erfährt sie die Liebe durch Blicke, Töne, Gerüche und Berührungen. Entsprechend bietet der Film mehr als einen Zugang zu seinen eigenen 'Liebesgeschichten'. Statt homogen aufeinander abgestimmt zu werden, bleiben Bilder und Verse als zwei elliptische Ebenen erhalten. Licht, Dekor, Kamerabewegung, Ton und Text haben alle eine eigene Präsenz, eine eigene Logik und Sprache. Obwohl sie sich aufeinander beziehen, dienen sie nicht einfach nur als Beiwerk, das die Bedeutung der Erzählung illustriert. Der Film arbeitet auch mit einem subtilen, künstlichen Raum der Darstellung. Durch die Art und Weise, wie Einstellungen und Dialoge ausgeführt werden, teilen Zuschauer und Darsteller das Unbehagen des Voyeurismus: die Unnatürlichkeit derjenigen, die „sehen, ohne gesehen zu werden“ (Künstler, Zuschauer) und im Gegensatz dazu die Unsicherheit derjenigen, die „wissen, daß man sie ansieht, während sie beobachtet werden“ (die Darsteller).

Trinh T. Minh-ha

Trinh T. Minh-ha's Fiktion in der Fiktion Auszüge aus einem Gespräch mit Trinh-T. Minh-ha

Kim Hawkins: Was hat Sie an 'Das Märchen der Kieu' zu THE TALE OF LOVE inspiriert?

Trinh T. Minh-ha: Zum einen ist es das nationale Liebesgedicht der Vietnamesen, das alle kennen, ob sie nun in Vietnam oder über den Globus verteilt in vietnamesischen Gemeinschaften der Diaspora wohnen. Andererseits ist es bemerkenswert, daß ein Volk das Schicksal seines Landes mit dem einer Frau, Kieu, identifiziert. Warum? Vielleicht, weil sie eine umstrittene Figur ist, die die Liebe versinnbildlicht. Um in einer patriarchalischen Gesellschaft zu überleben, prostituiert sie sich, wobei sie Konflikte erlebt, die strukturell den Spannungen gleichen, die Vietnam unter fremder Herrschaft und diktatorischen Regimes erlebt hat, das heißt den schwierigen Prozeß der Assimilation und die Ablehnung der Fremdherrschaft. Aber vor allem, würde ich sagen, weil Kieus Geschichte in Versen (3.254 Verse) erzählt wurde, deren Poesie und Rhythmus aus Liedern und Sprichwörtern der Volkstradition stammen. Es war sein Rhythmus, der 'Das Märchen der Kieu' berühmt machte und an den man sich in allen gesellschaftlichen Klassen erinnerte.

K.H.: Eine Figur, Juliet, sagt: „Ich glaube nur an die große Liebe, eine, die alle Regeln überschreitet, sogar die eigenen.“ Was ist eine Liebesgeschichte, wenn die Regeln ignoriert und sie neu erfunden werden muß?

T.M.-h.: Eine der Fragen, die der Film aufwirft, ist, wie es eine Figur formuliert: „Warum gibt es dieses Bedürfnis nach einer außergewöhnlichen, individuellen Form der Liebesgeschichte in unserer Gesellschaft? Ist es, weil es so oft keine Liebe in Liebes-

the 'narrative' of the film. Is the film about love? Is it a love story? As the title suggests, it is above all a tale; a tale about the fiction of love in love stories and the process of consumption; a tale that marginalizes traditional narrative conventions such as action, plot, unity of time and realistic characters. Opening up a space where reality, memory and dream constantly pass into one another, A TALE OF LOVE unfolds in linear and non-linear time. It offers both a sensual and an intellectual experience of film and can be viewed as a symphony of colors, sounds and reflections. As a character in the film says, „Narrative is a track of scents passed on from lovers to lovers.“

Kieu acts as a foil to a multiplicity of desires embodied in the other characters. With Alikan, Minh, Java and Juliet, she experiences love through sight, sound, smell and touch. Similarly, the film offers the spectator more than one way into its own 'love stories'. Rather than being homogenized, the relationship between the visuals and the verses remains layered and elliptical. Light, setting, camera movement, sound and text all have a presence, a logic and a language of their own. Although they reflect upon one another, they are not intended to just illustrate the meanings of the narrative. The film also works with a subtly 'denaturalized' space of acting. In the way the shots and the dialogues are carried out, both spectators and actors share the discomfort of voyeurism: the unnaturalness of those who „look without being looked at“ (the makers, the spectators) versus the self-consciousness of those who „know they are being looked at while they are being watched“ (the actors).

Trinh-T. Minh-ha

Trinh T. Minh-ha's fiction within a fiction Extracts from an Interview with Trinh T. Minh-ha

Kim Hawkins: What was it about *The Tale of Kieu* that inspired you to make A TALE OF LOVE?

Trinh T. Minh-ha: On the one hand, it is the national love poem of Vietnam whose story every Vietnamese remembers, whether they are in Vietnam or spread around the globe in the Vietnamese communities of the diaspora. On the other hand, it's remarkable that a people identifies the destiny of their country with the fate of a woman, Kieu. Why? Perhaps because she's a controversial character who personifies love. Her prostitution for survival in patriarchal society raises tensions similar to those resulting from Vietnam's difficult processes of assimilation and rejection under foreign dominations and oppressive regimes. But above all, I would say, because Kieu's story was told in verses (3,254 verses) whose poetry and rhythms were drawn from the songs and proverbs of folk tradition. It was through its rhythms that THE TALE became popular among the people and was remembered by all classes of society.

K.H.: One character, Juliet, says, „I believe only in great love, love that transcends every rule, even your own rules.“ What is a love story if the rules are broken and it is to be reinvented?

T.M.-h.: One of the questions raised by the film is, as a character puts it: „Why do we have this need for an exceptional-individual kind of love story in our society? Is it because there is often no love in love stories?“ So to introduce a break in such a habit, one has to expose the fiction of love in the making of a love story, rather than merely focusing on the content and trying to sell or consume it as a love story. I have, for example, worked

geschichten gibt?“ Um also mit einer solchen Gewohnheit zu brechen, muß man die Fiktion der Liebe in der Entwicklung einer Liebesgeschichte hervorheben, statt den Schwerpunkt auf den Inhalt zu legen und zu versuchen, die Geschichte als Liebesgeschichte zu verkaufen oder zu konsumieren. Ich habe beispielsweise versucht, den Film sowohl sinnlich als auch intellektuell erfahrbar zu machen. Das bedeutet nicht einfach nur die Einbeziehung von Sinnlichkeit durch ihre Vorführung auf der Leinwand oder durch das Gespräch der Figuren darüber, sondern auch die Art und Weise, mit verbalen, visuellen und musikalischen Elementen des Films umzugehen; wie in einer Szene Spannung durch die Kamerabewegung oder zwischen verschiedenen Grundfarben, zwischen Bild und Musik erzeugt wird, genauso wichtig ist wie die Erzählung, wie das, was zwischen den Darstellern passiert, ihre Dialoge und ihre Körperbewegungen. Keines dieser Elemente ist nur dazu da, der Story zu dienen.

K.H.: Beim Ansehen einiger intimer Szenen fühlte ich mich manchmal unwohl, so als würde ich jemanden beobachten... fast wie ein Voyeur.

T.M.-h.: Sehr wichtige Feststellung. Anders als in anderen Filmen, in denen Sie im Voyeurismus schwelgen können, bekommt man hier seine Position als Voyeur auf die Nase gebunden, und er spielt sowieso eine große Rolle im Film. Daß Sie sich unwohl fühlen, liegt vielleicht an den vielen Ebenen des Voyeurismus, denen Sie in diesem Film ausgesetzt sind. Man kann sagen, daß sich hinter jedem Liebesfilm eine Geschichte des Voyeurismus auf und jenseits der Leinwand verbirgt. Indem Sie auf Ihre Position als Voyeur, die Sie einnehmen, während Sie die unsicher agierenden Darsteller beobachten, aufmerksam gemacht werden, ruft der Film Reflexionen über Liebesgeschichten bei Filmemachern und Zuschauern hervor. Wenn Ihre Betrachtung einer Szene Fragen aufwirft, dann geht etwas Interessantes vor sich - zumindest steht Ihre Position als Zuschauer zur Debatte.

K.H.: Realität, Erinnerung und Träume sind während des ganzen Films ineinander verwoben und eröffnen mit Ihren Worten „einen Raum, der es ermöglicht, daß sie sich linear und nicht-linear ausbreiten.“ Die Anfangsszene zeigt eine junge Frau, die kreuz und quer durch ein Feld läuft, was ein Traum oder eine Erinnerung sein könnte. Rhythmisch erscheinen Bilder von Wasser und Regen. Könnten Sie etwas zu Ihrer Verwendung von Träumen sagen und zum Dualismus des Gegensatzes zwischen den traumähnlichen Bildern und den hellen, klaren Tagaufnahmen?

T.M.-h.: Die Realität des Traums erscheint auf vielen Ebenen des Films. Unsere Liebesbeziehungen beginnen, enden und entwickeln sich häufig wie ein Traum. Filmische Realität ist so vergänglich wie die Traumrealität. In der Herstellung von Liebesgeschichten funktionieren Autoren und Darsteller häufig in traumähnlichen Situationen, in denen man sich intensiv einer Szene hingibt und am Ende plötzlich feststellt, daß die ganze Crew zusieht. Träume bringen uns näher an die Realität heran und führen uns weiter von ihr weg. Buddhistische Lehrer haben auch immer auf die vergängliche Natur des Begehrens, der Sinne, des Lebens selbst und schließlich auf die Vergänglichkeit dessen, was wir für die 'Realität des Lebens' halten, hingewiesen. Deshalb sehe ich die Dinge nicht dualistisch, und im Film geht es nicht um die Frage der Kontrastierung von Traum und Realität oder die Aussage, Bilder seien fiktional, sondern eher darum, daß wir eine Fiktion innerhalb einer Fiktion sind.

K.H.: Können Sie noch etwas mehr über den Rhythmus des Films sagen?

T.M.-h.: Um dem Zuschauer mehr als nur eine Geschichte oder eine Aussage zu übermitteln, muß man das Handwerkszeug miteinbringen, das die Arbeit ausmacht. Beim Filmemachen sind dies der Ton und die Bilder und ihre Beziehungen zueinander. Aber Beziehungen nachzuzeichnen ist Arbeit mit Rhythmus. Ob man sich dessen bewußt ist oder nicht, der Rhythmus zeichnet

on the experience of film as being both sensual and intellectual.

This does not only involve the showing of sensuality on screen or the discussion of it among the characters, but also the way one works with the verbal, the visual and the musical elements of film - let's say how, in a scene, the tension created by a camera movement, between several primary colors or between image and music is as important, as telling, as what is happening between the actors, their dialogues and body movements.

K.H.: As I was watching some of the more intimate scenes, I felt uncomfortable at times, like I was spying on someone... almost like a voyeur.

T.M.-h.: Very important remark. Unlike in other films where you can safely indulge in voyeurism, being a voyeur here is acknowledged and even given a prominent part in the film. Your feeling uncomfortable is probably due to the many levels of voyeurism that you are being exposed to in the film. One can say that behind every love story on-screen is a story of voyeurism on- and offscreen. By making you aware of your being a voyeur while watching the actors acting self-consciously, the film induces reflections on the maker's and the viewers' consumption of love stories. When your looking at a scene raises questions, then something interesting is happening - at least your position as spectator is at issue.

K.H.: Reality, memory and dreams are woven throughout the film and, in your words, „open up a space allowing them to unfold in linear and non-linear time.“ The opening scene shows a young woman crisscrossing a field in what appears to be a dream or a memory. Images of water and rain appear in rhythms. Can you talk about your use of dreams and the dualism of the dreamlike images in contrast with the crisp, bright daytime shots?

T.M.-h.: The dream reality acts on many levels in the film. Our love relationships often begin, end and unfold like a dream. Film reality is as evanescent as dream reality. In producing love stories, makers and actors often function in dreamlike situations where one is intensely involved in a scene and then suddenly as one turns around, one realizes the whole crew is also watching. Dreams bring us both closer to and farther from reality. Buddhist teachings have also always pointed to the transient nature of desire, of the senses, of life itself and hence of what we hold on to as 'life-reality'. So I don't see things in terms of dualisms, and in the film it's not a question of contrasting dream and reality or of saying that images are fictional, but rather that we are a fiction within a fiction.

K.H.: Can you talk a little more about the rhythm of the film?

T.M.-h.: To give the viewer more than just a story or a message, one has to deal with the tools. These are precisely the sound-images and their relationships. But drawing relationships is working with rhythms. Whether one is conscious of it or not, rhythm marks one's experience of film and allows one to remember it, even if one cannot articulate it in the immediate present.

People talk about plot, action, storyline, acting and message when they consume a narrative, but what about the whole rhythm of the film and how it affects the viewer?

K.H.: Can you describe Jean-Paul Bourdier's involvement in A TALE OF LOVE and how that partnership works for you?

T.M.-h.: Jean-Paul is not only the coproducer, codirector

die Filmerfahrung aus und führt dazu, daß man sich an den Film erinnert, auch wenn man es nicht unmittelbar artikulieren kann. Man unterhält sich über den Inhalt, die Handlung, die Dramaturgie, Darstellung und Aussage, wenn man einen narrativen Film sieht, aber was ist mit dem ganzen Rhythmus des Films und seiner Wirkung auf den Zuschauer?

K.H.: Können Sie die Zusammenarbeit mit Jean-Paul Bourdier beschreiben?

T.M.-h.: Jean-Paul ist nicht nur der Co-Produzent, Co-Regisseur und Ausstatter, sondern auch für die gesamte Ausleuchtung verantwortlich. Wir haben in vielen Projekten zusammengearbeitet, so daß Jean-Paul eine genaue Vorstellung davon hat, wie ich in meinen anderen Filmen mit der Kamera gearbeitet habe. Er beschreibt eine solche Kameraarbeit als etwas, was der Darstellung nicht untergeordnet ist und nicht festschreibt, vereinnahmt, objektiviert oder zentralisiert. Die Kamera nimmt nicht einfach auf, sondern gleitet liebevoll an den Dingen entlang und spielt so eine eigene Rolle. Das ist in A TALE OF LOVE gut zu sehen, an dem Jean-Paul auch stark mitgewirkt hat. Wir arbeiten besonders gut zusammen, weil wir unterschiedliche Stärken haben und ich finde es interessant zu beobachten, was sich aus unserer Unterschiedlichkeit ergibt.

Film/Tape, Vol.8, Nr.8, September 1995

Über die Regisseurin

Eines der unverwechselbarsten Kennzeichen des Independent Cinema und Video der achtziger Jahre ist sein Versuch, Gegensätze zu überdenken, zu brechen und zu zerlegen, welche die Macht der Konvention zu Abstraktionen verhärtet hat. Kein/e andere/r KünstlerIn hat sich so konsequent in diesem schwierigen Terrain des Dualismus und dessen Unzulänglichkeiten engagiert wie Trinh T. Minh-ha. Man kann Trinhs Arbeit unmöglich mit konventionellen Dichotomien wie 'Theorie versus Praxis' oder 'Dichtung versus Kritik' beschreiben (Trinh ist sowohl Poetin als auch Filmemacherin und sowohl Theoretikerin als auch Künstlerin). Politisch gesehen, kämpft sie gegen Unterscheidungen wie Erste Welt versus Dritte Welt (geboren in Vietnam, hat sie in Paris, auf den Philippinen, in Senegal und in den USA gelebt). In all ihren Filmen und Texten gilt ihre Aufmerksamkeit den Grenzen, den Schnittstellen und Kreuzungspunkten von Grenzl意思ien, der Erschließung neuer Räume, die sichtbar werden, wenn offensichtlich Entgegengesetztes in Spannung gehalten wird. Oder mit Trinhs eigenen Worten: „Grenzl意思ien bleiben dann strategisch und zufällig, wenn sie sich ständig selbst abschaffen. Dieser neue Raum, der immer im Entstehen ist, interessiert mich am meisten in allem, was ich tue.“ (Aus einem Vortrag von Judith Mayne anlässlich der Verleihung des Maya Deren Awards an Trinh T. Minh-ha 1991, übersetzt von Madeleine Bernstorff)

Biofilmographie

Trinh T. Minh-ha ist Filmemacherin, Autorin und Musikerin. Geboren in Vietnam, emigrierte sie 1970 nach Amerika. Von 1974-75 lebte und unterrichtete sie in Paris, von 1977-80 in Dakar (Senegal). Sie studierte Musik und Komposition sowie Französische Literatur und Musikethnologie in Vietnam, auf den Philippinen, in Frankreich und in den USA.

Von Trinh T. Minh-ha erschienen zahlreiche Publikationen: u.a. 'Woman, Native, Other' (Writing Postcoloniality and Feminism) 1989; 'When the Moon Waxes Red' (Representation, Gender and Cultural Politics) 1991; 'Framer Framed' (Filmscripts and Interviews); außerdem ist sie Mitherausgeberin von 'Out There: Marginalisation in Contemporary Culture', 1990.

Sie unterrichtet Women's Studies an der University of California, Berkeley, und Film an der San Francisco State University.

and production designer of the film, but he's also responsible for all the lighting design of the scenes. We have collaborated on many projects, so Jean-Paul understands very well how I operate with the camera in my previous films. He describes such a camerawork as one that is not subjected to representation and does not fix, capture, objectify or center. It does not simply follow the action, but caresses, passes by things and has its own independence. This is what you largely find in the camerawork of A TALE OF LOVE, on which Jean-Paul has also shared responsibility. We work extremely well together because we have very different strengths and it's interesting for me to see what we come up with in our differences.

Film/Tape, vol.8, no.8, September 1995

The filmmaker

One of the most distinctive features of independent film and video of the 1980s is the attempt to rethink, fracture, or otherwise break down oppositions that force of habit has hardened into abstractions. I can think of no other artist whose work so consistently engages the difficult terrain of dualism and its discontents than Trinh T. Minh-ha. In assessing Trinh's work, it is impossible to use conventional distinctions, like 'theory versus practice' or 'poetry versus criticism' (she is a poet as well as a filmmaker, and a theorist as well as an artist), or even more politically charged distinctions like 'First World' versus 'Third World' (born in Vietnam, Trinh has lived in Franc, the Philippines, Senegal and the U.S.).

Present in all of her films and her writings is the preoccupation with borderlines, with boundary crossings, with the new spaces of inquiry that emerge when apparent opposites are held in tension. Or as Trinh herself puts it: „Borderlines remain then strategic and contingent, as they constantly cancel themselves out. This 'new' ground, always in the making, is what interests me most in everything I do.“

(Extract from a paper by Judith Mayne, given on the occasion of the conferring of the Maya Deren Awards to Trinh T. Minh-ha in 1991)

Biofilmography

Trinh T. Minh-ha is a filmmaker, author and musician. Born in Vietnam, she emigrated to the USA in 1970. From 1974-75 she lived and taught in Paris, from 1977-80 in Dakar (Senegal). She studied music and composition as well as French literature and music ethnology in Vietnam, on the Philipines, in France and in the USA. She has published a number of books: a.o. 'Woman, Native, Other' (Writing Postcoloniality and Feminism), 1989; 'When the Moon Waxes Red' (Representation, Gender and Cultural Politics), 1991; 'Framer Framed' (Filmscript and Interviews). She is co-editor of 'Out There: Marginalisation in Contemporary Culture', 1990. She teaches Women's Studies at the University of California, Berkeley and Film at San Francisco State University.

Filme/Films:

1982: *Reassemblage*. 1985: *Naked Spaces - Living is Round*. 1989: *Surname Viet Given Name Nam*. 1991: *Shoot for the Contents*. 1995: A TALE OF LOVE