



# 13 Lakes

**Regie: James Benning**

**Land:** USA 2004. **Produktion:** Calarts/Film. **Ein Film von** James Benning. **Uraufführung:** 20. Oktober 2004, Viennale. **Format:** 16mm, Farbe. **Länge:** 133 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Weltvertrieb:** Calarts/Film, 24700 McBean, Valencia, CA 91355, USA. Tel.: (1-661) 253 7825, Fax: (1-661) 253 7824, e-mail: jbenning@calarts.edu

## **Der Regisseur über den Film**

In 13 LAKES geht es um Licht. Um Licht, das vom Himmel auf Wasser fällt. Es geht um 13 Seen. Von Wyoming nach Maine nach Kalifornien nach Wisconsin (zurück) nach Wisconsin nach Florida nach Minnesota nach Louisiana nach Utah nach Alaska nach Arizona nach Oregon nach New York. Benannt nach Tieren und Mineralien, Entdeckern und Indianerstämmen. Jackson. Moosehead. Salton. Superior. Winnebago. Okeechobee. Lower Red. Pontchartrain. Great Salt. Iliamna. Powell. Crater. Oneida. Geformt durch Zufall, Absicht und Natur. Mir stellte sich das Problem, alle Seen auf die gleiche Weise zu kadrieren (halb Himmel, halb Wasser) und gleichzeitig ihre Einzigartigkeit einzufangen. In diesem Film geht es jedoch nicht nur um Licht, er fordert auch zu der Frage auf: „Wie lange werden sie überdauern?“

## **Director's statement**

13 LAKES is about light. About light falling from the sky and hitting water. About 13 lakes. From Wyoming to Maine to California to Wisconsin (back) to Wisconsin to Florida to Minnesota to Louisiana to Utah to Alaska to Arizona to Oregon to New York. Named after animals and minerals, explorers, and Indian tribes. Jackson. Moosehead. Salton. Superior. Winnebago. Okeechobee. Lower Red. Pontchartrain. Great Salt. Iliamna. Powell. Crater. Oneida. Formed by accident, purpose, and nature. My problem was to frame all the lakes in the same way (half sky, half water), while capturing their uniqueness. But the film is not just about light, it begs the question, "How long will they last?"

### **Vergleichbar, aber grundverschieden**

Der Vorspann zeigt in weißen Versalien der Schrifttype Omega auf schwarzem Hintergrund den Titel des Films. In derselben typografischen Behandlung nennt der Abspann jeweils einzeln die Namen der dreizehn Seen in genau der Reihenfolge, in welcher sie im Film vorkommen: Jackson Lake – Moosehead Lake – Salton Sea – Lake Superior – Lake Winnebago – Lake Okeechobee – Lower Red Lake – Lake Pontchartrain – Great Salt Lake – Lake Iliamna – Lake Powell – Crater Lake – Oneida Lake.

Jede der dreizehn Einstellungen zeigt den Blick auf einen See, gefilmt vom Ufer aus, aber ohne das Ufer abzubilden. Die Bildeinstellungen haben eine enorme Tiefe und sind bestimmt von einem Horizont, der das Bild ziemlich genau in der Mitte zweiteilt. Die untere Hälfte des Bildrahmens wird jeweils von der Wasseroberfläche eingenommen, die obere zeigt Himmel und in manchen Einstellungen die landschaftliche Begrenzung des Sees in der Distanz. Alle Einstellungen sind mit statischer Kamera gefilmt. Bewegung erscheint als Ereignis in der Landschaft; was sich bewegt, sind die Wasseroberfläche, Wolken am Himmel und in manchen Einstellungen Boote oder Schiffe, die den Bildrahmen durchqueren. Der filmische Apparat selbst bleibt statisch; keine Kameraschwenks, keine Zooms. Auf der Tonspur sind die Wellenbewegungen des Wassers zu hören, das Wetter, der Lärm von Booten und in zwei Einstellungen auch Ton aus dem Off (ein Zug und Schüsse).

In der ersten Einstellung ist das Wasser des Jackson Lake leicht bewegt, aber ohne Wellen zu schlagen. Jenseits des Sees ist eine Bergkette zu sehen, darüber ein wolkenloser Himmel. Im Laufe der zehn Minuten verändert sich das Licht auf den Bergen mit der aufgehenden Sonne von einem kalten Blau zu einem warmen Orange. Die Atmosphäre am Ende der Einstellung ist grundverschieden von jener am Anfang. Der darauf folgende Moosehead Lake ist wolkenbedeckt, und in dem fast einheitlichen Grau des Bildrahmens sind die kleinen kreisförmigen Wellen auszumachen, welche Regentropfen bei ihrem Auftreffen auf der Wasseroberfläche auslösen. In der dritten Einstellung scheint wieder die Sonne, aber die Einsamkeit, die die ersten beiden Bilder bestimmt, wird auf dem Salton Sea durch den Lärm der Motorboote gebrochen, die das Bild von links und rechts durchkreuzen und dabei den See markieren. Im Lake Superior schwimmen Eisschollen, und ein großes Schiff durchkreuzt die Einstellung auf seinem Weg in den Hafen, dessen Nähe auszumachen ist. Lake Winnebago erscheint als abstrahierte Komposition, bestimmt nur von einer Horizontlinie, die in der Mitte den See vom Himmel trennt – keine Wolken, keine Wellen, nur der klare Himmel und ein spiegelglatter See. Die sechste Einstellung zeigt den sumpfgünen Lake Okeechobee, aus welchem alle möglichen Gewächse wie Krokodile aus dem Wasser ragen. Der See ist still, jede Bewegung ist angehalten. Etwa eine Minute nach Beginn der Einstellung hört man einen sich annähernden Zug, bekommt diesen aber wider Erwarten nicht zu sehen. Der Zug fährt hinter der Kamera vorbei, dominiert aber dennoch das Bildgeschehen. Das Wissen um die Kamera ist Teil des Bildes geworden. Etwa eine Minute vor dem Ende kommt das Rattern des Zuges zu einem Ende. Die Stille vom Beginn der Einstellung kehrt zurück, aber sowohl Lake Okeechobee als auch der Blick auf diesen ist nicht mehr derselbe.

Strukturell vergleichbar, aber dennoch grundverschieden, zeichnen sich auch die restlichen Einstellungen durch enorme Präzision in Bezug auf Bildaufbau, Handlung, Licht und die Beziehung von Bild und Ton

### **Comparable, but fundamentally different**

The opening credits show the film's title in white capitals in Omega typeface against a black background. With the same typography, the closing credits name each of the thirteen lakes separately in the same order as they appear in the film: Jackson Lake – Moosehead Lake – Salton Sea – Lake Superior – Lake Winnebago – Lake Okeechobee – Lower Red Lake – Lake Pontchartrain – Great Salt Lake – Lake Iliamna – Lake Powell – Crater Lake – Oneida Lake.

Each of the thirteen shots shows a view of a lake, filmed from the lakeside, but without showing the shore. The shots have enormous depth and are dominated by a horizon that divides the image almost exactly in the middle. The lower half of the frame is always taken up by the surface of the water; the upper half shows sky and, in some shots, the landscape on the opposite shore in the distance. All the shots are filmed with a static camera. Movement appears as an event in the landscape; what moves is the surface of the water, clouds in the sky, and, in some shots, boats or ships traversing the field of vision. The cinematic apparatus itself remains static: no camera pans, no zooms. On the sound track are the motion of the waves, the weather, the noise of boats, and, in two shots, sound from off-screen (a train and gunshots).

In the initial image, the water of Jackson Lake moves slightly, but without any real waves. On the other side of the lake we see a mountain range; above it, a cloudless sky. In the course of ten minutes, the light on the mountains changes from cold blue to the warm orange of the rising sun. The atmosphere at the end of the shot is completely different from that at the beginning. The subsequent Moosehead Lake is overcast, and in the almost uniform gray of the scene we can make out little circular ripples caused by the impact of raindrops on the surface of the water. In the third shot, the Salton Sea, the sun is shining again, but the solitude of the first two scenes is broken by the noise of the motorboats crossing our field of vision from the left and right, thereby marking the lake. On Lake Superior, ice floes drift and a big ship crosses the picture on its way to the harbor whose proximity is palpable. Lake Winnebago appears as an abstract composition comprising only the line of the horizon that separates the lake from the sky in the middle of the image – no clouds, no waves, just the clear sky and the surface of the lake, as smooth as a mirror. The sixth shot shows marsh-green Lake Okeechobee; a wide variety of plants protrude from the water like crocodiles. The lake is still, all movement has ceased. After about a minute, we hear an approaching train, but, unexpectedly, never see it. The train rolls by behind the camera, but still dominates what goes on in the picture. Our awareness of the camera has become part of the image. About a minute before the end of the shot, the clattering of the train fades away. The stillness of the beginning of the shot returns, but neither Lake Okeechobee nor our glimpse of it remain the same.

The rest of the shots, structurally comparable and yet each

aus. Diese Präzision dominiert alle Aspekte von 13 LAKES, von der Grundstruktur des Films über die Abfolge der Einstellungen bis in die Details der Komposition.

13 LAKES ist ein formaler Film von erstaunlicher Schönheit. Er ist ein struktureller Film, der eine Geschichte erzählt. Diese Geschichte aber ist flüchtig, und der Versuch, sie zu fassen, multipliziert diese sofort. Solcherart erzählt 13 LAKES eine Geschichte über Landschaft, deren Unberührtheit und deren Kulturalisierung. Er berichtet davon, dass Landschaft eine Funktion von Zeit ist. Er erzählt von Örtlichkeit und deren Beziehung zu Differenz; von (Benning's) Reisen quer durch die Vereinigten Staaten, von Westen nach Osten, von Süden nach Norden und zurück.

Reisen erzeugen Differenz und sind ein Instrument, um Dinge, um Blicke in eine soziale Perspektive zu rücken. So entfaltet sich langsam eine Geschichte des Sehens und des Blicks, jenes von Benning genauso wie jenes des Publikums. Darüber hinaus erzählt 13 LAKES davon, dass eine Kamera zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort platziert und eingeschaltet wurde. Er ist ein Film der Zeugenschaft, kein Film des Beobachtens, keine Dokumentation. Ein Dokumentarfilm führt ein Thema vor, argumentiert, versucht zu überzeugen. 13 LAKES dagegen ist ein reflexiver Film, der sich selbst zum Thema hat. Wenn es Argumente gibt, die er vorführt, bestehen diese aus einem strikt eingehaltenen Regelwerk von arithmetischer Qualität.

13 LAKES ist die Geschichte einer Methode in ihrer reinsten Konsequenz. Diese Methode produziert mit optimaler Effizienz und maximalem Effekt eine neue filmische Form, in welcher das Strukturelle und das Narrative einander nicht ausschließen, sondern wechselseitig überlagern, ja sogar bedingen. Benning gelingt es damit, die Beziehung zwischen einer Methode, einem Medium, einer Idee von Natur und seiner Person als notwendige Beziehung zu artikulieren. Das Resultat ist eine filmische Ästhetik, welche in dieser radikalisierten Form ein politisches Moment aktiviert, das methodisch begründet ist. 13 LAKES ist daher auch ein politischer Film, dessen Politik Methode heißt.

Martin Beck, in: Springerin 4/04, Wien, Winter 2004/05

### **Interview mit dem Regisseur**

*Frage:* Macht es Ihnen was aus, wenn Leute einschlafen oder während eines Films rausgehen?

*James Benning:* Ich nehme das nicht persönlich. Natürlich ist es mir lieber, die Leute sehen sich die Filme an, ich verstehe aber, dass sie einen frustrieren können, wenn man auf eine Geschichte wartet und noch keine Übung darin hat, eine gewisse Zeit lang einfach nur zu schauen. (...)

Wahrscheinlich fällt das Zuschauen mit der Zeit leichter. Für den Film 13 LAKES hab ich anderthalb Jahre lang an sehr weit voneinander entfernten Orten gedreht. Er erlaubt also, dreizehn verschiedene Orte kennen zu lernen, die man anders so nicht kennen lernen könnte. Dafür muss man schon ins Kino gehen! Bis zu einem gewissen Punkt trifft das natürlich auf jeden Film zu, ganz besonders jedoch auf einen Film wie 13 LAKES. Man erfährt dreizehn unterschiedliche, einzigartige Orte, ein Erlebnis, für das man in der Realität eben anderthalb Jahre braucht.

*Frage:* Ich hab mich während des Films mitunter sehr einsam gefühlt, entspricht das Ihrer persönlichen Erfahrung beim Drehen?

fundamentally different, show an enormous precision in composition, treatment, light, and the relationship between image and sound. This precision dominates everything in 13 LAKES, from the basic structure of the film through the sequence of the shots to the details of the composition.

13 LAKES is a formal film of astonishing beauty. It is a structural film that tells a story. But its story is ephemeral, and the attempt to grasp it immediately multiplies its transience. This is how 13 LAKES tells a story about landscape, its virginity, and its culturalization. It reports that landscape is a function of time. It tells about locality and its relationship to difference and about (Benning's) travels across the United States, from west to east, from south to north, and back.

Journeys create difference and are an instrument for placing a gaze into a social perspective. Thus, a story slowly unfolds of seeing and the gaze, that of Benning as well as of the audience. Beyond that, 13 LAKES narrates that a camera was placed and set in operation at a particular time and place. It is a film of witnessing, not a film of observation, not a documentation. A documentary film explores a theme, argues, tries to persuade. In contrast, 13 LAKES is a reflective film that is its own theme. If it adduces arguments, they consist of a strictly followed set of arithmetic rules.

13 LAKES is the story of a method brought to its logical conclusion. With optimal efficiency and maximum effect, this method produces a new cinematic form in which structure and narrative do not exclude each other, but mutually overlap and even determine each other. Benning thus succeeds in articulating the necessary relationship between a method, a medium, an idea of nature, and his own person. The result is a cinematic aesthetic that, in this radicalized form, activates a political aspect based in method. 13 LAKES is thus a political film whose politics consist in method.

Martin Beck, in: Springerin 4/04, Vienna, Winter 2004/05

### **Interview with James Benning**

*Question:* Does it bother you when people fall asleep or leave the cinema in the middle of a film?

*James Benning:* I don't take it personally. Of course I prefer it if people watch the films, but I understand that they can be frustrated when they wait for a story and don't have any practice yet in simply watching for a certain time. (...) Watching will probably get easier with time. For the film 13 LAKES, I filmed for one and a half years in places very widely separated. So the film introduces viewers to thirteen different places that they could not otherwise get to know in this way. To do that, you have to go to the movies! Up to a certain point, that is true about every film, but especially about a film like 13 LAKES. You experience thirteen different unique sites, an experience you would need a year and a half to have in reality.

*Question:* During the film, I sometimes felt very lonely. Was that also your experience while shooting?

J.B.: Während der letzten paar Jahre hab ich mich dran gewöhnt, allein unterwegs und ganz für mich zu sein. Anders könnte ich gar nicht mehr arbeiten, denn nur das ermöglicht mir, Dinge aus dieser sehr persönlichen Sicht zu zeigen. Insofern vermittelt der Film auch ein Gefühl der Einsamkeit, weil man gewahr wird, dass da jemand *schaut* – und dass weit und breit niemand zu sehen ist, obwohl ja der Lake Pontchartrain zum Beispiel mitten in New Orleans liegt.

Frage: Das erinnert an klassische Parolen der Avantgardefilmer, etwa Jonas Mekas' „One man, one film“ – würden Sie das unterschreiben?

J.B.: Was meine Arbeitsweise betrifft auf jeden Fall. Ich kann nichts delegieren, im Gegenteil, ich werde unruhig, sobald das Labor oder der Vorführer den Film in die Hände bekommen. In gewisser Weise ist mein Selbstverständnis das eines Künstlers, der mit Film arbeitet und versucht, Ideen und Probleme filmisch zu verhandeln. In erster Linie mache ich also für mich selbst Filme und hoffentlich mit so viel Leidenschaft, dass sie auch für ein Publikum interessant sind. Ich habe 13 LAKES sehr gemocht, als ich ihn mir das erste Mal angeschaut habe, aber keine Ahnung gehabt, ob sonst noch jemand sich diesem Film aussetzen würde. Er verlangt Geduld und Konzentration.

Frage: Eine dumme Frage: Warum Seen und warum 13?

J.B.: Primzahlen haben für mich was Magisches, ganz besonders diese: dreizehn klingt gut und '13' sieht gut aus. Die ursprüngliche Idee war, Licht zu filmen. So bin ich auf die Seen gekommen, allerdings war ich nicht sicher, welchen Ausschnitt ich wählen sollte. Schließlich hab ich mir gesagt: Okay, das Licht kommt vom Himmel, warum soll er nicht auch den Credit dafür bekommen? Und hab mich dafür entschieden, den Horizont exakt auf die Bildmitte festzulegen, so dass man den Ursprung des Lichts und zugleich seine Reflexion auf der Wasseroberfläche sieht. Gleich danach habe ich einen zweiten Film gemacht, *Ten Skies*, der etwas kürzer und sehr viel dynamischer geworden ist – ein Film über Malerei eigentlich.

Frage: Paul Strand hat in seinen späteren Jahren nur mehr den Garten hinter seinem Haus fotografiert. Stimmt es, dass Sie *Ten Skies* in Ihrem gedreht haben?

J.B.: Das ist leicht übertrieben, eine Künstlerlüge. Ich habe für *Ten Skies* an drei, vier verschiedenen Orten gefilmt, zwei davon befinden sich ganz in der Nähe von Val Verde, wo ich lebe, und zwei sind hundert Meilen weiter weg, in Südkalifornien. 'Filmed in Val Verde', wie im Nachspann behauptet, ist also nicht ganz korrekt – wenn Sie einmal hinkommen, wird Ihnen auffallen, dass es dort keinen einzigen Fabrikschlot gibt.

Frage: Wenn man Ihre letzten Filme, die *California Trilogy* oder 13 LAKES mit seinen zehnminütigen Einstellungen sieht, ist das beinahe so, als betrachtete man ein Gemälde: Nach einiger Zeit fängt das Auge zu wandern an und sich seine eigene Spur durch das Bild zu suchen.

J.B.: Stimmt, ja. Vermutlich ist es sogar einfacher, sich in ein Gemälde zu vertiefen, weil sich im Film halt ständig irgendetwas bewegt, das den Blick irritiert. Wenn ein Vogel über den See fliegt, folgt ihm das Auge – sobald er dann aus dem Bild fliegt, ist man auch draußen. Aber natürlich geht es in dem Film auch um Zeit. Man sieht, wie sich das Licht innerhalb von zehn Minuten verändert, etwas, das ein Gemälde bestenfalls andeuten kann.

Frage: Inspiriert Sie die Malerei?

J.B.: Ich hab vor zwei Jahren angefangen zu malen, ich kopiere amerikanische Folk Artists. Vor allem schwarze Künstler wie Bill Taylor,

J.B.: Over the last few years, I've gotten used to traveling by myself and being all by myself. I couldn't work anymore otherwise, because that is the only thing that enables me to show things from this very personal viewpoint. So the film also conveys a sense of solitude because one realizes that someone is *viewing* – and that, far and wide, no one can be seen, even though Lake Pontchartrain, for example, is in the middle of New Orleans.

Question: That recalls the classic slogans of the avant-garde filmmakers, like Jonas Mekas' "One man, one film" – would you agree with that?

J.B.: In regard to my own way of working, definitely. I can't delegate anything. On the contrary, I feel unsettled as soon as the lab or the movie house gets its hands on my film. In a certain way, my self-understanding is that of an artist who works with film and tries to deal with ideas and problems cinematically. So I make films primarily for myself, and, I hope, with enough passion that they are also interesting for an audience. I really liked 13 LAKES the first time I watched it, but I had no idea whether anyone else would tolerate it. It demands patience and concentration.

Question: A stupid question: Why lakes and why 13?

J.B.: Primary numbers have something magical for me, especially this one. Thirteen sounds good; "13" looks good. The original idea was to film light. That's how I came up with lakes, but I wasn't sure what cropping to choose. Finally I said to myself, okay, the light comes from the sky, why shouldn't it get the credit for it? And I decided to set the horizon precisely in the middle of the picture, so that you see the origin of the light and its reflection on the surface of the water at the same time. Right after this film I made another, *Ten Skies*, which turned out a little shorter and a lot more dynamic – actually, it's a film about painting.

Question: In his later years, Paul Strand restricted himself to photographing the garden behind his house. Is it true you made *Ten Skies* in yours?

J.B.: That's slightly exaggerated, an artist's lie. I shot in three or four different places for *Ten Skies*. Two of them are very near Val Verde, where I live, and two are a hundred miles away in southern California. "Filmed in Val Verde", as the closing credits assert, is not quite accurate – if you come there sometime, you'll notice that there is not a single factory smokestack there.

Question: If one sees your most recent films, *California Trilogy* or 13 LAKES with its 10-minute shots, it is almost as if one were looking at a painting. After a time, your eye begins drifting and seeking its own path through the image.

J.B.: That's true. It's probably even easier to get lost in a painting, because in film something is always moving and confusing your gaze. When a bird flies over the lake, your eye follows it – and as soon as it flies out of the picture, you are outside, too. But of course the film is also about time. You see how the light changes within ten minutes, something a painting can at most hint at.

Question: Does painting inspire you?

der noch als Sklave geboren wurde und fünfundachtzig Jahre lang auf Plantagen im Süden gearbeitet hat. Nachdem er sämtliche Herrschaften überlebt und eine Farm nach der anderen zugesperrt hat, ist er in den vierziger Jahren nach Montgomery, Alabama, übersiedelt. Obwohl er so viele Jahre geschuftet hat, war Taylor vollkommen pleite und hat schließlich an irgendeiner Straßenecke zu malen angefangen. Er hat sein Leben auf dem Land so vermisst, dass er es aus der Erinnerung gemalt hat: Pferde, das Pflügen, und außerdem noch Szenen, die er im Schwarzenviertel von Montgomery beobachtet hat – eine Frau, die einen Koffer trägt, einen Mann, der betrunken durch die Straßen stolpert... Es sind ganz einfache Bilder auf Pappkartons, die oft fehlerhaft und schief beschnitten sind oder sonst eine sonderbare Form haben. Nachdem ich angefangen habe, sie zu kopieren, ist mir klar geworden, dass dieser so genannte naive Künstler alles andere als naiv war. Taylor war ein gescheiter Mann und sich nur allzu bewusst, wie Landschaften geformt sind. Ich glaube, das Kopieren seiner Bilder hat meinen Blick auf meine eigene Arbeit, das 'framing' vor allem, verändert und geschärft.

*Frage:* Land-Art interessiert Sie nicht?

*J.B.:* Oh, doch. Einer meiner Helden ist Robert Smithson, die Art und Weise, wie er mit Landschaft gearbeitet hat. Ich werde als nächstes vielleicht einen Film über Güterzüge machen. Dafür habe ich viel fotografiert in der letzten Zeit, etliche Pässe in den Sierras überquert und mir angeschaut, wie die Gleise durch die Landschaft schneiden. Das ist hochinteressant. In den Tehachapi Mountains zum Beispiel gibt es ein berühmtes Loop, wo die Strecke um eine Anhöhe herum eine Schleife zieht und sich ein langer Zug mit hundertfünfzig Wagons sozusagen in den eigenen Schwanz beißt. Robert Smithson, wäre er noch am Leben, würde vermutlich seinen Namen druntersetzen und sagen, fertig, „here's a ready-made“.

*Frage:* Sie wissen viel mehr über die Orte, die Sie filmen, als Sie dann den Zuschauern verraten. Recherchieren Sie gern?

*J.B.:* Früher nicht. Damit hab ich vor zehn Jahren angefangen. Mittlerweile lese ich fast nur mehr zur Recherche: Lyrik, Geschichtsbücher, im Fall der Güterzüge sogar ein paar Bildbände mit diesen schrecklichen, auf Hochglanz polierten Photos. (...)

*Frage:* Vor drei Jahren haben Sie (...) darüber geschrieben, wie Sie bei den Dreharbeiten von *Sogobi* beinahe in einem Sandsturm verloren gegangen wären. Heißt das, Sie lassen sich beim Drehen fallen, von der Landschaft überwältigen?

*J.B.:* Natürlich ist es dumm, sich von einem Schneesturm überraschen zu lassen oder von einem Sandsturm, der alle Fußspuren verweht hat, oder ausgerechnet an einem Tag im Death Valley zu filmen, an dem es über fünfzig Grad hat – und trotzdem kann das passieren, wenn man wie besessen einem Bild nachläuft. Es ist aber nicht so, dass ich mir einen Spaß daraus mache. Für gewöhnlich weiß ich schon, wo ich den Wagen abgestellt habe oder dass ich nach zehn Meilen mit einem verstauchten Knöchel besser umkehren sollte. Manchmal gerät man freilich auch in Situationen, die sich nicht mehr kontrollieren lassen. Auch jetzt bei 13 LAKES wieder, bei einer Aufnahme in Nordminnesota. Ich hab auf der Halbinsel gefilmt, wo der Upper und der Lower Red Lake aufeinander treffen; das Land rundherum gehört dem Stamm der Chippewa. Ich bin am Zusammenpacken, da taucht ein Truck auf, versperrt mir den Weg, und zwei baumlange Kerle, die von einer Feier kommen und ordentlich was getrunken haben, steigen aus und fragen, was ich da mache. Eine langwierige

*J.B.:* I began painting two years ago; I copy American folk artists. Especially black artists like Bill Taylor, who was born in slavery and worked for eighty-five years on plantations in the South. After surviving all his masters and seeing one farm after the other closed down, he moved to Montgomery, Alabama in the 1940s. Although he had toiled for so long, Taylor was flat broke and finally began painting on some street corner or other. He missed his life in the country so much that he painted it from memory: horses, plowing, and also scenes he observed in the black district of Montgomery – a woman carrying a suitcase, a drunk man stumbling down the streets... They are very simple pictures on cardboard, often full of mistakes and crookedly cut, or they have some other peculiar form. After I began copying them, I realized that this supposedly naive artist was anything but naive. Taylor was a bright man and all too aware of how landscapes are formed. I think copying his pictures has changed and honed my way of looking at my own work, especially in regard to "framing".

*Question:* Land Art doesn't interest you?

*J.B.:* Oh, yes it does. One of my heroes is Robert Smithson – the way he worked with landscape. My next film may be about freight trains. I've done a lot of photography for that recently, crossing lots of passes through the Sierras and looking at how the rails cut through the landscape. It's fascinating. In the Tehachapi Mountains, for example, there is a famous stretch looping around an elevation, where a long train with 150 cars chases its own tail, so to speak. If Robert Smithson were still alive, he would probably sign his name under it and say, finished, "here's a ready-made".  
*Question:* You know a lot more about the sites you film than you show your viewers afterward. Do you like doing research?

*J.B.:* I didn't used to. I began doing it ten years ago. In the meantime, I read almost only for research. Poetry, history books, and with the freight trains even a few coffee-table books with those awful high-gloss photos. (...)

*Question:* Three years ago you (...) wrote about how, while filming *Sogobi*, you were almost lost in a sandstorm. Does that mean you let yourself go when shooting, let yourself be overwhelmed by the landscape?

*J.B.:* Of course it's stupid to let yourself be surprised by a snowstorm or sandstorm that covers every footprint, or to film in Death Valley precisely on the day when it's fifty degrees Celsius – and still, it can happen when you pursue an image as if obsessed. But it's not as if I do it for fun. Usually I do know where I've parked the car, or that after ten miles with a sprained ankle I ought to turn back. Sometimes you get into situations that are out of your control. For instance with 13 LAKES again, while shooting in northern Minnesota. I filmed on a peninsula where the Upper and Lower Red Lake meet; the surrounding land belongs to the tribe of the Chippewa. I'm packing when a truck turns up and blocks my path. And two huge guys who are coming from a party and have had quite a lot to drink get out and ask what I'm doing there. A long discussion begins, and at

Diskussion beginnt, irgendwann sagt einer der beiden: „You’re not going to write one of these fuckin’ books, are you...“ Ich hab genauso reagiert wie Sie jetzt, ich hab gelacht, obwohl mir nicht wirklich nach Lachen zumute war. Schließlich hat es zu regnen angefangen und sie haben mich wegfahren lassen. – Später hab ich im Web eine Seite gefunden, auf der sich die Chippewa brüsten, ungebetene Besucher wie Sozialarbeiter, Anwälte oder Touristen mit ‘unkonventionellen Methoden’ von ihrem Land fernzuhalten. Jetzt weiß ich wenigstens, was damit gemeint ist: totale Einschüchterung! (*Lacht*) Sie wollen, dass ihr Land bleibt, wie es ist, und ich finde, sie haben völlig Recht damit.

Interview: Michael Omasta, in: Falter, Nr. 46, Wien 2004

### **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 (1975) als unabhängiger Filmemacher mit der Herstellung zunächst von Kurzfilmen (ab 1972), anschließend von längeren experimentellen Filmen. In den Jahren 1978–85 entstanden darüber hinaus verschiedene 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: *8½ 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* (Forum 1998). 2000: *El Valley Centro* (Forum 2002). 2001: *Los* (Forum 2002). 2002: *Sogobi* (Forum 2002). 2004: *13 Lakes* (Forum 2005). 2004: TEN SKIES.

some point one of them says, “You’re not going to write one of these fuckin’ books, are you...” I reacted exactly as you just now. I laughed, even though I really didn’t feel like laughing. Finally it started raining and they let me drive away. Later I found a page on the Web where the Chippewa brag that they keep uninvited visitors, like social workers, lawyers, or tourists, off their land with “unconventional methods”. Now at least I know what they meant: total intimidation!” (*Laughs*) They want their land to remain what it is, and I think they are absolutely right.

Interview: Michael Omasta, in: Falter, Nr. 46, Vienna, 2004

### **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: *8½ 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* (Forum 1998). 2000: *El Valley Centro* (Forum 2002). 2001: *Los* (Forum 2002). 2002: *Sogobi* (Forum 2002). 2004: *13 Lakes* (Forum 2005). 2004: TEN SKIES.



James Benning