



Ten Skies

Regie: James Benning

Land: USA 2004. **Produktion:** Calarts/Film. **Ein Film von:** James Benning. **Produzenten:** James Benning, Werner Dütsch. **Format:** 16mm, Farbe. **Länge:** 101 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Uraufführung:** 21. November 2004, Filmmuseum Wien. **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

TEN SKIES ist das Gegenstück zu *13 Lakes*. Auch dieser Film nimmt sich das Licht zum Gegenstand der Betrachtung. In diesem Fall direkt an seiner Quelle. Der Sonne. Alle zehn Himmel wurden von meinem Garten in Südkalifornien aus aufgenommen. Himmel, die von Wetterfronten, Gebirgszügen, Buschfeuern, Verschmutzung und dem Wind geformt wurden. Himmel als Funktion der Landschaft. Der Ton gibt Hinweise auf das unter ihm liegende Land. Jeder Himmel ist ein Detail, das aus dem Ganzen ausgewählt wurde. Manchmal dramatisch, manchmal eine Metapher für den Frieden. „Wie lange wird er überdauern?“

Director's statement

TEN SKIES is a companion film to *13 Lakes*. It too looks at light; here, directly at its source – the sun. All ten skies were filmed from my backyard in Southern California: skies formed from weather systems, mountain land currents, wildfires, pollution, and the wind; skies as a function of landscape; the sound giving clues about the land below. Each sky is a detail selected from the whole; sometimes filled with drama, sometimes a metaphor for peace. “How long will it last?”

Über den Film

Eines der größten Werke dieses einzigartigen Filmemachers und zugleich eines seiner minimalistischsten: zehn Einstellungen vom Himmel, jede mit einer Dauer von zehn Minuten. Die Erfahrung, diesen Film zu sehen – und zu hören –, ist sagenhaft reichhaltig und intensiv. Die Himmelslandschaften sind voller Leben und verändern sich mit Lichtgeschwindigkeit. Unter Rückgriff auf zehn Kurzgeschichten, die 'insinuiert', an keiner Stelle jedoch 'erklärt' werden, schafft die Tonspur einen gleichermaßen reichen Erzählraum. Ein Meisterwerk. Alexander Horwath, in: Film Comment, Januar/Februar 2005

'Talking About Seeing': Ein Gespräch mit James Benning

Frage: Ihre Filme sind nach der großen Explosion avantgardistischer Arbeiten in den siebziger Jahren entstanden, und Ihr Werk wird oft als strukturalistisch bezeichnet – können Sie uns etwas über den Kontext Ihres Schaffens sagen?

James Benning: Als ich mit dem Filmemachen begann, wurde mir sehr schnell klar, dass viele filmische Möglichkeiten bereits ausgelotet waren, dass die intensive Beschäftigung mit der Form bereits eingesetzt hatte. Mich faszinierte das Spiel mit rein formalen Mitteln, sehr bald jedoch rückten für mich die Ideen in den Vordergrund, das Historische. Ich bin ein Tagebuch-Mensch. Meine Arbeiten sind persönlicher als viele dieser strukturalistischen Sachen.

Frage: Ich habe gehört, dass Ihre erste Begegnung mit dem Experimentalfilm *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943) war, den Sie zufällig im Fernsehen gesehen haben sollen?

J.B.: Das war in den sechziger Jahren, als ich viel ferngesehen habe, zwischen Kochsendungen und Samstagabend-Cowboyfilmen hin und her schaltete – und plötzlich lief *Meshes* ganz normal auf einem öffentlichen Sender! Allerdings begann ich erst acht Jahre später, selbst mit Kameras zu hantieren, es war also keineswegs so, dass ich gleich danach auf die Straße gelaufen wäre und Filme gemacht hätte! Ganz zweifellos hat mich diese Erfahrung aber zutiefst berührt... nie zuvor hatte ich irgendetwas auch nur im Entferntesten Vergleichbares gesehen, schon gar nicht im Fernsehen. Bevor ich mir jedoch eine eigene Kamera besorgen konnte, waren noch eine ganze Reihe anderer Hindernisse zu überwinden.

Frage: Ich finde es bemerkenswert, dass Sie Mathematiker sind. Welche Rolle spielt die Mathematik in Ihrem Leben und in Ihrer Arbeit?

J.B.: Ich habe Mathematik, ein sehr kreatives Fach, studiert.

Frage: Für jemanden wie mich, der von Mathematik keine Ahnung hat, ist es nicht gerade leicht, die kreative Seite daran zu entdecken – sie erscheint mir so logisch und maschinenartig.

J.B.: Oh, die Mathematik ist äußerst kreativ. Es ist im ästhetischen Sinne schön, Aufgaben zu lösen. Ein eleganter Beweis... Ich glaube, meine Arbeitsweise hat durchaus eine gewisse Ähnlichkeit mit dieser Art des mathematischen Beweises. Viele andere Filmemacher waren auch Mathematiker, Hollis Frampton zum Beispiel. Mathematik kann man in fast jedem Film entdecken – sogar in Erzählfilmen –, etwa in der Art und Weise, wie Licht auf eine Wand fällt. Das ist von berückender Schönheit, aber es ist nichts anderes als Mathematik.

Frage: Die Mathematik ist also ein wesentlicher Faktor und entscheidender Einfluss für Ihre Arbeit?

J.B.: Den größten Einfluss hat stets die jeweils zuletzt entstandene Arbeit. Die Arbeiten beeinflussen einander, interagieren miteinander. Ideen werden ständig neu überdacht. Im Moment arbeite ich an einer

About the film

One of this unique filmmaker's greatest works, and on paper, one of his most minimalist: ten shots of the sky, each lasting ten minutes. But the experience of watching – and hearing – it is fabulously rich and intense. The skylines are filled with life and change at the speed of light. The soundtrack creates an equally rich narrative space by way of ten short stories that are "insinuated" without ever being "explained." A masterpiece.

Alexander Horwath, in: Film Comment, January/February 2005

Talking About Seeing: A Conversation with James Benning

Question: Your work emerged after the big explosion of avant-garde work in the 1970s, and your work is often referred to as structuralist – can you talk a bit about the context of your work?

James Benning: When I started making films I realized that they'd already gone through a lot of the material of film stuff, the investigation into form. I was very interested in exploring form but quickly gave into ideas, history... I'm a diaries person. My work is more personal than some of the structuralist stuff.

Question: I heard that your first contact with experimental film was when you saw *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943) on television?

J.B.: I was watching TV in the early 1960s, switching between local cooking shows and Saturday cowboy movies, and on public TV they had *Meshes* on! It was eight years after that until I first started playing with cameras, so it wasn't like I rushed out and started making films immediately! But it definitely affected me. It was just so different to anything I'd ever seen, especially on TV. I had a lot of stuff to work through before getting a camera, though.

Question: I'm intrigued by the fact that you're a mathematician. Can you talk a bit about the role of math in your life and work?

J.B.: I was studying math, which is very creative.

Question: As someone who's hopeless at math, I have some trouble with seeing how it's creative – it seems so logical and machine-like to me.

J.B.: Oh, math is very creative. It's beautiful when you solve things. An elegant proof. My work is a bit like proving things, I think. Plenty of filmmakers have been mathematicians as well – Hollis Frampton, for instance. You can see math in almost any film – in narrative film, even – say for example the way the light hits a wall. It's beautiful, and it's all math.

Question: So is math a big factor or influence on your work?

J.B.: The biggest influence is always the work just done. The works influence each other, interact with each other. Ideas keep being refocused. Right now I'm working on a trilogy that goes back to *One Way Boogie Woogie* [1977]. I started out making films with text and image, then I felt I'd exhausted that, and I wanted to go back to portrait films, working on portraits of place, so I decided I'd make

Trilogie, die bis zu *One Way Boogie Woogie* (1977) zurückreicht. Ich fing an, Filme zu machen, die nur aus Texten und Bildern bestanden, hatte dann aber das Gefühl, dieses Format ausgeschöpft zu haben, und wollte zu Portraitfilmen zurückkehren, zu Filmen, die einen bestimmten Ort portraitierten. Also entschied ich mich, einen Film aus fünfunddreißig Einstellungen zusammenzusetzen, jede von ihnen genau zweieinhalb Minuten lang. Gerade eben habe ich *13 Lakes* beendet, in dem jede Einstellung zur einen Hälfte aus Himmel und zur anderen aus Wasser besteht.

Momentan arbeite ich an TEN SKIES, der aus zehn Einstellungen besteht, die mit einem normalen Objektiv den Himmel zeigen. Ich habe mir einige der Aufnahmen angesehen und stellte zu meiner Überraschung fest, dass jedes Detail eingefangen war. Das Lustige daran ist, dass es wegen der rechteckigen Form des Bildkaders so aussieht, als blicke man durch das Schiebedach eines Autos! Mein Interesse gilt der Art und Weise, wie der Himmel sich im Verhältnis zur unter ihm liegenden Landschaft verändert – wie die Wolken über einem Gebirge, über flachem Land, über einem Waldbrand jedes Mal anders aussehen, wodurch so etwas wie ein eigenes Wettersystem entsteht. Es gibt eine Einstellung, in der zwei weiße Wolken zu sehen sind und wo sich plötzlich diese schwarze Wolke von hinten in den Vordergrund drängt und die ganze Leinwand ausfüllt – wie eine Wischblende! Die ganze Sache ist äußerst dramatisch, und doch ist es nur die Bewegung der Wolken.

Alle Einstellungen sind am Ende von einer hohen dynamischen Qualität, die ich so zuvor noch nicht gesehen habe, weil ich nie den Mut hatte, sie zu entdecken. Ich habe fünfzig Jahre gebraucht, um den Himmel auf diese Weise zu betrachten! Ich nenne das 'found paintings'. Meine Landschaftsarbeiten erscheinen mir heute als Antikriegs-Kunstwerke – es geht in ihnen um die Antithese zum Krieg, um jene Art von Schönheit, die wir zerstören. Die Aufnahmen zu TEN SKIES entstanden aus meinem Nachdenken darüber, was wohl das Gegenteil des Krieges wäre.

Frage: Das klingt so, als würde diese Arbeit besonders gut als Installation in einer Kunstgalerie zur Geltung kommen.

J.B.: Zuerst war ich davon nicht besonders angetan, weil ich nicht auf diese Weise als Ware vermarktet werden wollte – ich hatte das Gefühl, diese Art der Präsentation würde mich ghettoisieren, worüber ich nicht besonders glücklich wäre. Dass meine Arbeiten sich nicht öfter auch in Galerien finden, ist daher wohl in erster Linie mein Fehler. Und doch bin ich nicht prinzipiell dagegen, dass diese Arbeit auf DVD gezeigt wird – ich glaube nicht, dass die Technologie hier das Problem ist. Eher müssten die Galerien ihre Präsentationsform überdenken, damit die Leute nicht nur kurz hereinkommen, das ausgestellte Werk auf ihrer Liste abhaken und sich dann sofort wieder anderen Dingen zuwenden. Als ich *One Way Boogie Woogie* neu bearbeitete, dachte ich, die beiden gleich langen Versionen könnten parallel zueinander präsentiert werden, so dass man einen interessanten Vergleich anstellen könnte. Trotzdem würde ich mir immer auch eine Kinovorführung wünschen, bei der zuerst der alte und dann der neue Film gezeigt werden. Da man sie in diesem Fall nicht nebeneinander vor Augen hat, müsste man den Vergleich aus dem Gedächtnis machen. Ich glaube, das könnte sehr interessant sein... eine parallele Installation wäre in diesem Fall vielleicht nicht ganz so interessant wie der Vergleich aus dem Gedächtnis im Kino.

Persönlich würde ich den Film nur sehr ungern in einer Endlosschleife

a film of thirty-five shots that were two and a half minutes long. I've just finished making *13 Lakes*, where each shot is half sky, half water.

Now I'm working on TEN SKIES, which will be ten shots of sky, using a normal lens. I had a look at some of the shots and it really got the detail, I didn't think it would but it really did. The funny thing is, because of the shape of the frame, it's kind of like looking at the sky through the sunroof of a car! I'm really interested in the ways the sky changes in reaction to the landscape below – how the clouds look above the mountains, over flat lands, above a forest fire, which was kind of creating its own weather system. There's this one shot where these two white clouds are in the frame and then this black cloud from behind comes up and covers the whole frame – it makes a wipe! The whole thing is very dramatic, and it's just cloud movement.

All the shots end up with a dynamic quality. I never saw that before, I never had the courage. It took me fifty years to look at the sky like that! I call it "found paintings". I think of my landscape works now as anti-war artworks – they're about the antithesis of war, the kind of beauty we're destroying. The TEN SKIES works came about because I'm thinking about what the opposite of war was.

Question: This work sounds like it would be beautiful installed in a gallery setting.

J.B.: At first I resisted, I didn't want to be marketed in those terms, as a commodity – I felt I'd be ghettoized, and I wouldn't be happy about that. It's all my fault, I suppose, that I haven't done more gallery work. I don't really have an opposition to the work being shown on DVD, though – I don't think it's the technology that's the problem. Galleries would have to rethink the way they present work so people don't just stumble in and check it off the list, you know, and move on. With remaking *One Way Boogie Woogie*, I was thinking it could work side by side with the old film at the same length, that way you could make an interesting comparison. I'd still want a theatrical screening, though, showing the old and then the new. Not having them together, side by side, you'd have to make the comparison from memory. I think this could be interesting... the installation might be not as interesting as the theatrical memory.

I wouldn't want it to be running the whole time in the gallery, though – I would want it to be shown from beginning to end. I would insist on a starting time, and chairs, not just having people coming in and out. I'm encouraged by how it looks on DVD, and I think I'm interested in returning to installation work. But it does seem quite difficult. I'm lucky people have watched my work, that people have shown it at festivals and on TV.

Question: So why do it? I mean that in the nicest possible way. Why would anybody want to make artist film?

J.B.: It's because you can't do anything else. For me, it doesn't have to be film, but I'd have to be doing some sort of art production. It's like Ani Di Franco says: "Art is what I do when I get up in the morning." It's a blessing that I can't function without it. I work all the time, in my mind, I

in einer Galerie laufen sehen – ich würde wollen, dass er komplett von Anfang bis Ende gezeigt und von den Besuchern auch so gesehen wird. Ich würde auf einer festgelegten Anfangszeit bestehen, und auf Stühle für die Betrachter, damit die Leute nicht nur rein- und wieder rausgehen. Allerdings gefällt es mir, wie der Film auf DVD aussieht, und unter diesem Aspekt ist es für mich durchaus denkbar, wieder Installationen zu machen. Es scheint jedoch durchaus schwierig zu sein. Ich bin in der glücklichen Lage, dass sich die Leute meine Arbeiten auch außerhalb der Galerien ansehen, dass sie auf Festivals und im Fernsehen gezeigt werden.

Frage: Verstehen Sie diese Frage bitte nicht falsch, aber wenn es denn so schwierig ist, warum machen Sie dann derart künstlerische Filme?

J.B.: Weil man nichts anderes machen kann. Für mich muss es nicht unbedingt ein Film sein, aber ich muss irgendetwas machen, bei dem am Ende ein Kunstprodukt herauskommt. Es ist, wie Ani Di Franco einmal gesagt hat: „Kunst ist, was ich mache, wenn ich morgens aufstehe.“ Es ist ein Segen, ohne den ich einfach nicht funktionieren kann. Ich arbeite die ganze Zeit, in meinem Kopf, ich kann niemals aufhören... Selbst in Momenten, in denen ich mich auf irgendeine Weise einfach nur vergnüge, passiert es, dass mir plötzlich eine Idee kommt, die ich weiterentwickeln muss, auch wenn ich gerade irgendwelche anderen Dinge mache. Als Künstler stehst du nie still. Du kannst deinen Beruf auch nicht einfach aufgeben. Es ist in gewisser Weise eine sehr obsessive Sache.

Danni Zuvela, in: *Senses of Cinema*, Nr. 33, Okt.–Dez. 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 Realisierung zunächst von Kurzfilmen (ab 1972), anschließend von längeren experimentellen Filmen. In den Jahren 1978 bis 85 entstanden darüber hinaus verschiedene Projektions- und Computerinstallationen. Von 1977 bis 1980 unterrichtete er an den Universitäten von Kalifornien und Oklahoma, anschließend arbeitete er als unabhängiger Filmemacher in New York. Neben seiner Filmarbeit lehrt Benning seit 1987 im Fachbereich Video am California Institute of the Arts.

never can stop. I have fun, then I'll get an idea and have to grow that, even when I'm doing other things. You never clock out as an artist. You can't quit the job either. It's somewhat obsessive.

Danni Zuvela, in: *Senses of Cinema*, No. 33, Oct.–Dec. 2004

Biofilmography

James Benning, was born in 1942 in Milwaukee, Wisconsin, as the son of German immigrants 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. From 1978 to 1985 he also created a number of screen projections and computer installations. From 1977 to 1980 he taught 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) / 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*.



James Benning