

Manual No. 7

Richard Serra

Films and Videotapes

Manual No. 7

Richard Serra

Films and Videotapes

20. Mai—15. Oktober 2017

Die Ausstellung wird unterstützt durch:

Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für Gegenwartskunst der
Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Christoph Merian Stiftung

Stiftung für das Kunstmuseum Basel

kunstmuseum basel

Dear exhibition visitor,

This exhibition brings together sixteen films and videos made by Richard Serra between 1968 and 1979. All of the works are installed separately and can be viewed for the duration of the show in their original format. *Richard Serra: Films and Videotapes* is the first exhibition to focus in such depth on Serra's filmmaking. For although these works have always been viewed by art theory as an important component of Serra's oeuvre, they have never been dealt with in an exhibition as a coherent body of work. This could be due to the difficulty of screening 16-mm film continuously over longer periods. In such cases, the material is often copied to digital formats, which hardly does justice to the specific aesthetic of the medium. The ongoing prioritization of object-based over time-based forms in the art world may also play a part. In this light, Kunstmuseum Basel considers it all the more important to give the moving image in Serra's oeuvre the platform its complexity merits. The Public Art Collection of the City of Basel owns six films and four videos by Serra, some purchased by Franz Meyer in 1977, the rest by Christian Geelhaar in 1980. Four other films and a video are on loan from the Museum of Modern Art (MoMA), New York. Another video is shown with the support of Stiftung Situation Kunst, Bochum. Details of ownership can be found in the list of works in this publication. With the exception of the video *China Girl*, all projection copies were produced with the help of MoMA, which has long been working on the development of new restoration procedures for celluloid-based works.

Richard Serra, one of today's most influential artists, is usually associated with the monumental outdoor sculptures in steel that have often provoked public debate since the 1970s, or with countless indoor sculptures like his *Splash* and *Prop Pieces*, as well as site-specific works on paper. This may be one reason why people have repeatedly attempted to link Serra's films with a kind of sculptural principle – a view the artist himself vehemently rejects: “I did not extend sculptural problems into film or video. I began to make sculptures, film, and video at about the same time, so it can't be a question of developing one form into the other.

My involvement with different media is based on the recognition of the different material capacities and it is nonsense to think that film or video can be sculptural.” For Serra, the difference between sculpture and film lies not least in their reception: film and video – if understood as two-dimensional media – are not concerned with the viewer's physical movement, whereas sculpture, especially as conceived of by Serra, deliberately works with the possibility of the viewer changing position in its vicinity.

Since they were made, Serra's films and videos have been a continual source of inspiration for artistic and experimental approaches to both media. Beginning in 1968, Serra developed his film oeuvre in New York in a situation of active learning and exchange whose intellectual and aesthetic epicenter was the Anthology Film Archives, an institution whose founders included Jonas Mekas and Peter Kubelka. At this time, figures including Andy Warhol, Bruce Conner, Ron Rice, and Jack Smith were shaping a new approach to film, and Bruce Nauman had recently made his first studio films. As well as Warhol, Serra refers above all to Yvonne Rainer and Michael Snow – whose films he screened several times during his European travels in 1969 – as his own sources of inspiration. But he also drew on input from a whole group of people who were actively involved in his filmmaking, including Joan Jonas, Nancy Holt, Babette Mangolte, Robert Fiore, his friend the omnipresent Philip Glass, and his wife Clara Weyergraf.

Søren Grammel,
curator of the exhibition

*Liebe Besucherin,
lieber Besucher*

Die Ausstellung versammelt sechzehn Filme und Videos, die Richard Serra zwischen 1968 und 1979 angefertigt hat. Alle Werke können – einzeln installiert – über die gesamte Laufzeit der Schau im Originalformat betrachtet werden. *Richard Serra: Films and Videotapes* ist die erste Ausstellung, die in solch umfassender Weise dem filmischen Schaffen Serras gewidmet ist. Denn obwohl diese Werke von der Kunsttheorie – und zwar nicht erst kürzlich, sondern bereits seit ihrer Entstehung – als bedeutende Komponente in Serras Œuvre betrachtet werden, wurden sie auf Ausstellungsebene bislang noch nie als ein zusammenhängender Werkkomplex gesehen. Dies könnte den Schwierigkeiten geschuldet sein, die mit der längeren Präsentation von 16-mm-Film einhergehen, der in der Regel eher im Format des Screenings gezeigt wird. Wenn das Material hingegen fortlaufend vorgeführt wird, findet man es nicht selten auf digitale Bildträger kopiert, die der spezifischen Ästhetik des Mediums kaum gerecht werden. Möglicherweise wirkt hier auch der Mechanismus des Kunstbetriebs, immer noch objektive Kunstformen gegenüber zeitbasierten zu priorisieren. Umso wichtiger erscheint es dem Kunstmuseum Basel, dem bewegten Bild in Serras Werk jene Bühne zu geben, der es angesichts seiner Komplexität bedarf. Die Öffentliche Kunstsammlung Basel besitzt sechs Filme und vier Videos von Serra, von denen einige schon 1977 von Franz Meyer, die anderen dann 1980 von Christian Geelhaar angekauft wurden. Vier weitere Filme sowie eine Videoarbeit werden vom Museum of Modern Art (MoMA), New York, ausgeliehen. Ein weiteres Video kann mit Unterstützung der Stiftung Situation Kunst, Bochum, gezeigt werden. Angaben zum Besitzstand der Werke finden sich in dieser Publikation bei den Werkbeschreibungen. Mit Ausnahme des Videos *China Girl* wurden sämtliche Vorführkopien mit Unterstützung des MoMA produziert, das seit längerem an der Entwicklung neuer Restaurierungsverfahren für zelluloidbasierte Kunst arbeitet.

Richard Serra, der zu den einflussreichsten Künstlern der Gegenwart zählt, wird meist mit monumentalen Aussensculpturen aus Stahl in Verbindung gebracht, mit denen er seit den 1970er-Jahren immer wieder öffentliche Debatten provozierte, oder mit zahllosen

Innenraumsculpturen wie den *Splash* und *Prop Pieces*, häufig auch mit ortsspezifischen Papierarbeiten. Das mag ein Grund dafür sein, dass immer wieder der Versuch unternommen wird, den Filmen Serras eine Art skulpturales Prinzip zu unterstellen – eine Perspektive, die der Künstler vehement ablehnt: “I did not extend sculptural problems into film or video. I began to make sculptures, film and video at about the same time, so it can't be a question of developing one form into the other. My involvement with different media is based on the recognition of the different material capacities and it is nonsense to think that film or video can be sculptural.” Der Unterschied zwischen Skulptur und Film liegt für Serra nicht zuletzt in der Rezeptionsweise. Diese unterscheidet sich dadurch, dass Film und Video – als flächige Medien behandelt – die Bewegung der BetrachterInnen aussen vor lassen, wohingegen Skulptur – gerade in Serras Konzeption – bewusst mit den möglichen Positionswechseln der BetrachterInnen im Umraum des Werkes arbeitet.

Die Filme und Videos Serras liefern seit ihrer Entstehung bis heute bedeutende Impulse für den künstlerischen und experimentellen Umgang mit beiden Medien. Serra entwickelte sein filmisches Œuvre ab 1968 in New York in einer aktiven Lern- und Austauschsituation, deren geistig-ästhetisches Epizentrum die von Jonas Mekas, Peter Kubelka und anderen KünstlerInnen begründeten Anthology Film Archives bildeten. Akteure wie Andy Warhol, Bruce Conner, Ron Rice und Jack Smith prägten zu dieser Zeit einen neuen Umgang mit Film. Auch Bruce Naumans erste Atelierfilme waren kurz zuvor entstanden. Neben Warhol nennt Serra aber vor allem Yvonne Rainer und Michael Snow – dessen Filme er während einer Europareise 1969 mehrmals aufführte – als Inspirationsquellen. Nicht zuletzt bezog er Impulse von einer ganzen Reihe von Menschen, die an seinem filmischen Schaffen regen Anteil hatten, wie zum Beispiel Joan Jonas, Nancy Holt, Babette Mangolte, Robert Fiore, der omnipräsente Musiker und Freund Philip Glass und Clara Weyergraf, Serras Ehefrau.

Søren Grammel,
Kurator der Ausstellung

The task is the task

Tom Holert

1. Richard Serra calls his films “task-oriented.”¹ And he really does understand the film apparatus, especially the 16-mm camera, as both the material and the tool with which to perform self-imposed tasks. In this way, the films take their place within the *operative* aesthetic of Serra’s oeuvre as a whole, an oeuvre that can be described as one long sequence of tasks.

In the art theory of the 1960s, the concept of the task (together with related terms such as task-like, task-oriented, and task-performance) is closely associated with the discourse on minimalist and post-minimalist dance and performance practice, as developed in particular by Yvonne Rainer and the Judson Dance Theater.² This orientation towards the performance of tasks lightens the burden of expectation and obligation concerning expression and representation. In a radically anti-illusionist gesture, an act (a task) is performed in the time required for its actual execution.

Serra’s oeuvre, in both film and sculpture, could be said to be shaped by an *ontology of the task*. With every new project, the artist confronts himself and his audience – as well as the institutions, communities, galleries, steelworks, or workshops with which he works – with a new task, thus rendering its structure and inherent problem visible. The task in any given case may relate to the material used, to static challenges, to economic conditions, to architectural or topographic factors, to political conflicts with the commissioning bodies, or all of these together. And it is characteristic of Serra’s artistic ethos – and perhaps of his own self-image – that he often sets himself and others tasks that are not easy to complete. At the same time, his oeuvre as a whole is a reflection on what it means to set and perform tasks.

2. Another constant in Serra’s oeuvre are movements of destabilization and decentering, movements that unfold on different levels. As in 1968, for example, when an element emerged in the complex of his early work that was not easy to categorize or digest for his critics and audience, or for the galleries and art institutions showing his work – I am talking about Serra’s films. Their presence created a heuristic disequilibrium, a strategic disturbance in the balance of an oeuvre already unsettled by the aesthetic principle of self-endangerment, an oeuvre in which each individual work derives paradoxical force from its own state of being at risk (of coming unstuck, of collapsing). Whereas in the sculptural works, this self-endangerment was perceived as audacious, dangerous, bold, and therefore powerful, the films (compared with works in latex, rubber, lead, steel, or wood that were also processual but which obeyed an entirely different logic that was visceral, physically strenuous, affective, and, on occasion, seemingly authoritarian) appeared positively light, immaterial, ephemeral, and tentative.

In April and May 1970, the short films *Hand Catching Lead*, *Hands Tied*, *Hands Scraping* (all 1968, see 1–3), and *Tina Turning* (1969, see 6) were shown at Ace Gallery in Los Angeles, projected in a space containing a sawn up tree trunk

1 See for example: *Richard Serra – Film und Video*, TV documentary, written and directed by Maria Anna Tappeiner, in the series *Kinomagazin*, WDR 2004, 29:42 min.

2 As well as Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., London 1977, pp. 233ff., see above all Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, Mass., London 2008, pp. 83ff.

Die Aufgabe ist die Aufgabe

Tom Holert

1. »Task-oriented« nennt Richard Serra seine Filme.¹ Und tatsächlich versteht der Künstler das filmische Dispositiv, und insbesondere die 16-mm-Kamera, gleichermaßen als Material wie als Werkzeug zur Ausführung selbst gestellter Aufgaben (*tasks*). Damit fügen sich die Filme in die *operative* Ästhetik des gesamten Werkes von Serra ein, eines Werkes, das als eine einzige Abfolge von Aufgaben beschrieben werden kann.

»Task« und abgeleitete Begriffe wie »task-like«, »task-oriented« oder »task-performance« sind in der Kunsttheorie der 1960er-Jahre eng verbunden mit dem Diskurs der minimalistischen und postminimalistischen Tanz- und Performancepraxis, wie er besonders von Yvonne Rainer und dem Judson Dance Theater entwickelt wurde.² Die Orientierung an der Ausführung von Aufgaben entlastet von den Erwartungen und Verpflichtungen der Expression und Repräsentation. Radikal anti-illusionistisch wird eine Handlung (als Aufgabe) in jener Zeit vollzogen, die ihre tatsächliche Durchführung verlangt.

Das filmische wie das bildhauerische Werk Richard Serras, so liesse sich sagen, ist durch eine *Ontologie der Aufgabe* bestimmt. Mit jedem neuen Projekt konfrontiert der Künstler sich und das Publikum, aber auch die Institutionen, das Gemeinwesen, die Galerien, Stahlhütten oder Werkstätten, mit denen er zusammenarbeitet, mit einer neuen Aufgabe und macht damit ihre Struktur und das ihr innewohnende Problem als solche erkennbar. Die jeweilige Aufgabe kann sich auf das verwendete Material, auf statische Herausforderungen, auf ökonomische Rahmenbedingungen, auf architektonische und topografische Gegebenheiten, auf politische Konflikte mit den Auftraggebern oder auf alles zusammen beziehen. Und es ist charakteristisch für Serras künstlerisches Ethos – vielleicht auch für das Bild, das er von sich selbst hat –, dass er sich und anderen oft nicht ganz einfach zu lösende Aufgaben stellt. Gleichzeitig ist sein Werk insgesamt eine Reflexion darüber, was es heisst, Aufgaben zu stellen und auszuführen.

2. Eine andere Konstante im Werk Serras sind Bewegungen der Destabilisierung und Dezentrierung. Sie vollziehen sich auf verschiedenen Ebenen. Etwa, als seit 1968 ein Element in den Komplex seines frühen Werkes eingeschaltet wurde, das für die Kritik und das Publikum, aber auch für die ausstellenden Galerien und Kunstinstitutionen nicht leicht zu kategorisieren und zu integrieren war: Die Rede ist von Serras Filmen. Ihre Präsenz schuf eine heuristische Unwucht, eine strategische Störung der ohnehin schon durch das ästhetische Prinzip der Selbstgefährdung gestörten Balance eines Werkes, in dem jede einzelne Arbeit aus ihrer Gefährdetheit (den Halt zu verlieren, zu kollabieren) ihre paradoxe Kraft schöpft. Während diese Selbstgefährdung bei den skulpturalen Arbeiten als gewagt, gefährlich, kühn und deshalb kraftvoll wahrgenommen wurde, wirken die Filme – verglichen mit den zwar ebenfalls prozesshaften, aber doch einer ganz anderen, körperlich-viszeral beanspruchenden, affektiven Logik und gelegentlich

1 Siehe z. B. *Richard Serra – Film und Video*, TV-Dokumentation, Buch und Regie: Maria Anna Tappeiner, Reihe *Kinomagazin*, WDR 2004, 29:42 Min.

2 Siehe neben Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., London 1977, S. 233ff., vor allem Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, Mass., London 2008, S. 83ff.

and a selection of works in steel.³ In his review of this exhibition, with a sociologist's eye for milieu, Peter Plagens describes the local color and the problems of combining striking processual sculpture and fragile film projection, as well as pointing out the contradiction between the social and material investment in the exhibition on the one hand and, on the other, the modest, even amateurish presentation of the films:

In Ace's big cube, the audience (leather-vested glint-eyed boys in cowboy shirts and aviator glasses and wan, bra-less *jeunes filles ennuyées*) climbed over Serra's great log piling and braced itself in the sawdusty heat while a succession of personnel struggled with a tiny, limpid-eyed projector. It must be endemically American, this bringing to bear of a great deal of *materiel* (people, machinery, things) on a flickering, short-duration set of images on the available wall. (They say our combat troops require the logistical support of three men for every one in action.)⁴

Literally pushed to the margins of the exhibition, the films nonetheless proved to be a magnet for the audience. To get to them, the Californian hippie art crowd had to clamber past the log sculptures. Plagens's analogy between the production conditions of the art world and the relationship between military bureaucracy and combat troops may seem sensationalist, but it does point to the conditions that had to be *produced* around 1970 in order to be able to show a few short black-and-white 16-mm films in an exhibition space.

Which other factors were at play here? How did the films come to be presented in this way? And in the summer of 1969, what prompted Serra, who had just made his brilliant entry into the art world, to start work on a book of photographs about his films, a plan that had taken on grand proportions in his imagination? In early 1970, Serra was on the point of selling this luxurious three-thousand-page self-produced book in an edition of one hundred copies for one hundred dollars each. His aim was clearly to test the format of the "artist's film" on different platforms. (Ultimately, this monumental documentation of the task-oriented study of film in the medium of a printed book was never actually published.)

An important backdrop to Serra's film practice of the 1960s and early 1970s was the reconfiguration of the relationship between the worlds and discourses of fine art and cinema. Serra was actively involved in this shift. As a cinephile who had already visited the Cinémathèque in Paris during a stay in Europe in 1965 and 1966, following his arrival in New York in 1966 he appropriated the history of revolutionary Soviet film, regularly attended screenings of work by proponents of the New American Cinema like Bruce Conner, Ron Rice, Jack Smith, Ken Jacobs, or Jonas Mekas, chose *Chelsea Girls* by Andy Warhol and Yvonne Rainer's *Hand Movie* as personal benchmarks, and was, as critic Annette Michelson recalls, the fine artist she encountered most often at the Anthology Film Archives in its early years (it opened at the end of 1970).⁵

A long interview with Serra conducted by Michelson in 1979, after he had finished editing his last film *Steelmill/Stahlwerk* (see 16) with Clara Weyergraf and the former *Artforum* critic and feminist filmmaker Lizzie Borden (Serra introduced Borden to film), gives wide-ranging insights into the way Serra always

autoritär anmutenden Rhetorik folgenden Arbeiten aus Latex, Gummi, Blei, Stahl oder Holz – geradezu leicht, immateriell, flüchtig und tastend.

Im April und Mai 1970 wurden die Kurzfilme *Hand Catching Lead*, *Hands Tied*, *Hands Scraping* (alle 1968, vgl. 1–3) und *Tina Turning* (1969, vgl. 6) in der Ace Gallery in Los Angeles gezeigt – mittels eines Projektors in einem Raum, in dem sich auch ein zersägter Baumstamm und eine Auswahl von Stahlarbeiten befanden.³ In seiner Besprechung dieser Ausstellung schilderte Peter Plagens das Lokalkolorit und die Probleme einer derartigen Kombination aus imposanter Prozessskulptur und fragiler Filmprojektion mit einem Auge für szenesozilogische Details und eine gewisse Asymmetrie: Denn zwischen der sozialen und materiellen Investition in die Ausstellung einerseits und der bescheidenen, ja dilettantischen Präsentation der Filme andererseits lag für Plagens ein Widerspruch:

"In Ace's big cube, the audience (leather-vested glint-eyed boys in cowboy shirts and aviator glasses and wan, bra-less *jeunes filles ennuyés*) climbed over Serra's great log piling and braced itself in the sawdusty heat while a succession of personnel struggled with a tiny, limpid-eyed projector. It must be endemically American, this bringing to bear of a great deal of *materiel* (people, machinery, things) on a flickering, short-duration set of images on the available wall. (They say our combat troops require the logistical support of three men for every one in action.)"⁴

Buchstäblich an die Peripherie der Ausstellung gedrängt, erwiesen sich die Filme dennoch als Anziehungspunkt. Um zu ihnen zu gelangen, musste sich die kalifornische Hippie-Art-Crowd an den *Log*-Skulpturen vorbeiwinden. Plagens' Analogie zwischen den Produktionsverhältnissen der Kunstwelt und der Beziehung zwischen Militärbürokratie und kämpfender Truppe mag effekthascherisch sein, aber sie deutet auf die Bedingungen hin, die um 1970 erst *produziert* werden mussten, um ein paar mehrminütige 16-mm-Schwarz-Weiss-Filme in einem Ausstellungsraum zeigen zu können.

Welche weiteren Bedingungen wären zu nennen? Wie kam es überhaupt dazu, dass die Filme auf diese Weise ausgestellt wurden? Und was veranlasste Serra, der gerade erst seinen bravourösen Einstand in der Kunstwelt gefeiert hatte, im Sommer 1969 ein Fotobuch über seine Filme in Angriff zu nehmen, ein Vorhaben, das sich in seiner Vorstellung ins Grandiose aufgeschwungen hatte? Anfang 1970 war Serra an dem Punkt, den nunmehr auf 3000 Seiten angelegten Prachtband in einer Auflage von hundert Exemplaren für je hundert Dollar im Eigenverlag zu vertreiben. Offenbar ging es darum, das Format des »artist film« auf unterschiedlichen Plattformen zu testen. (Freilich kam es nie zur Veröffentlichung dieses monumentalen Dokuments der aufgabenorientierten Untersuchung des Filmes im Medium des gedruckten Buches.)

Ein wichtiger Hintergrund von Serras filmischer Praxis der 1960er- und frühen 1970er-Jahre war die Rekonfigurierung der Beziehung zwischen den Welten und Diskursen der bildenden Kunst und denen des Filmes. Serra beteiligte sich an diesen Verschiebungen aktiv – als Cinephiler, der schon während seines Europaaufenthaltes 1965 und 1966 in Paris die Cinémathèque besuchte, eignete er sich seit seiner Ankunft in New York 1966 methodisch die Geschichte des revolutionären sowjetischen Filmes an, ging regelmässig zu Aufführungen der Filme von Vertretern des New American Cinema wie Bruce Conner, Ron Rice, Jack Smith, Ken Jacobs oder Jonas Mekas, wählte *Chelsea Girls* von Andy Warhol und

3 A work by Serra made in connection with *Saw Device: Base Plate Measure* (1970), a work produced a short time earlier for the Pasadena Art Museum.

4 Peter Plagens, "Los Angeles: Richard Serra Films, Ace Gallery," in: *Artforum*, 9/1, September 1970, p. 81.

5 See Annette Michelson, "The Films of Richard Serra: An Interview," in: *October*, 10, Fall 1979, quoted from Hal Foster, Gordon Hughes (eds.), *Richard Serra*, Cambridge, Mass. 2000, p. 21.

3 Eine Arbeit von Serra, die im Zusammenhang mit dem kurz zuvor für das Pasadena Art Museum produzierten *Saw Device: Base Plate Measure* (1970) entstand.

4 Peter Plagens, »Los Angeles: Richard Serra Films, Ace Gallery«, in: *Artforum*, 9/1, September 1970, S. 81.

tried to link his artistic practice with film history, with experimental and conventional aesthetics of the moving image, being extraordinarily well informed and aware of the interdependency and intertextuality of his work. The interview ends with an approving remark on the “politics of the filmmaker,” on the kind of functional position adopted by Sergei Eisenstein and Dziga Vertov towards reality with the aim not of portraying this reality but of shaping it.⁶

Steelmill/Stahlwerk, Serra’s film about the production of his sculpture *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* (1977) at the Henrichshütte Hattingen steelworks in the Ruhr Valley, begun roughly one year before the first major wave of strikes in the German steel industry since the war, in the winter of 1978/79 (the film was occasionally screened in labor movement contexts), combines conventions from documentary film, agitprop, black-and-white photographic studies, and architectural film. With considerable pride, Serra mentions Yvonne Rainer’s comment that a “hybrid” like *Steelmill/Stahlwerk* is multifunctional, opening up various approaches to dealing with various political and aesthetic contexts. Serra never made a secret of his respect for Rainer and his references to her performative and film practice since the 1960s. But unlike Rainer, who (temporarily) ended her work as a choreographer and dancer in the early 1970s in favor of filmmaking, Serra stopped making films in 1979. It is thus all the more important to recall the discursive (as well as social and physical) spaces of debate, conflict, and strategic alliance in which this production was able to develop up to this point. To this end, let us go back another eight years.

3. In September 1971, *Artforum* published a “special film issue,” edited by the above-mentioned Annette Michelson. It featured essays by Hollis Frampton, Robert Smithson, and Michael Snow, articles on Joyce Wieland, Andy Warhol, and Paul Sharits, and four pages on which Serra presented his films *Frame*, *Color Aid*, and *Paul Revere* (see 5, 7, 8) – *Frame* and *Color Aid* with short explanatory statements, *Paul Revere* with a reprint of the entire script co-written with Joan Jonas and four stills.⁷ It is worth briefly recalling the context and critical agenda of this themed issue. It began with a *Foreword in Three Letters*. Over six columns, the issue’s editor reproduced a vitriolic reader’s letter in which the British filmmaker and critic Peter Gidal opined that a cover story by Michelson in the previous issue of *Artforum*⁸ had celebrated the artist, musician, and filmmaker Michael Snow, and especially his film *Wavelength*, for the wrong reasons. Her response culminated with the final, extremely condescending sentence of Gidal’s letter: “And at least she [Michelson] *tried*. Which is more than one can say for most ART critics.”⁹ This is her cue to launch the case of “FILM critics” versus “ART critics.” Her assessment of Snow’s *Wavelength*, she explains, is founded in critical traditions “richer than that of film – in the history and criticism of art and music, in certain methodological options offered by contemporary philosophy.”¹⁰ Unlike “FILM critics,” most “ART critics” really do try and, unlike “FILM critics,” are actually “equipped for the critical task on the level which the present flowering of cinema in this country demands.”¹¹ Among younger artists, critics, and their readers/viewers, she argued, the now widespread view was

6 Ibid., p. 56.

7 Richard Serra, “Statements,” in: *Artforum*, 10/1, September 1971, p. 64; Richard Serra and Joan Jonas, “Paul Revere,” in: *ibid.*, pp. 65–67.

8 See Annette Michelson, “Toward Snow. Part I,” in: *Artforum*, 9/10, June 1971, pp. 30–37.

9 Peter Gidal, “Foreword in Three Letters,” in: *Artforum*, 10/1, September 1971, pp. 8.

10 Annette Michelson, “Foreword in Three Letters,” in: *ibid.*, p. 9.

11 *Ibid.*

Yvonne Rainer’s *Hand Movie* als persönliche Richtmarken und war, so erinnert sich Annette Michelson, derjenige unter den bildenden Künstlern in New York, den sie in den ersten Jahren am häufigsten in den Ende 1970 eröffneten Anthology Film Archives antraf.⁵

In einem langen Interview, das Michelson 1979 mit Serra führte, nachdem dieser gemeinsam mit Clara Weyergraf und der ehemaligen *Artforum*-Kunstkritikerin und feministischen Filmemacherin Lizzie Borden (Serra hatte Borden zum Film gebracht) den Schnitt seines letzten Filmes *Steelmill/Stahlwerk* (vgl. 16) abgeschlossen hatte, entsteht ein differenzierter Eindruck davon, wie Serra seine künstlerische Praxis immer wieder in Beziehung zur Filmgeschichte, zu experimentellen und konventionellen Ästhetiken des bewegten Bildes zu setzen versucht, ausserordentlich gut informiert und sich der Abhängigkeit und Intertextualität seiner Arbeit bewusst. Das Interview endet mit einer anerkennenden Bemerkung zur »politics of the filmmaker«, zum funktionalen Standpunkt, wie ihn Sergej Eisenstein und Dziga Vertov gegenüber der Realität eingenommen hätten, mit dem Ziel, diese Realität nicht abzubilden, sondern verändernd auf sie einzuwirken.⁶

Steelmill/Stahlwerk, Serras Film über die Produktion der Skulptur *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* (1977) in der Henrichshütte Hattingen im Ruhrgebiet, der etwa ein Jahr vor der ersten grösseren Streikwelle in der Stahlindustrie im Nachkriegsdeutschland des Winters 1978/79 begonnen (und im Kontext der Arbeitskämpfe gelegentlich zur Aufführung gebracht) wurde, kombiniert Konventionen von Dokumentarfilm, Agitprop, fotografischen Schwarz-Weiss-Studien, Architekturfilm. Serra erwähnt mit einigem Stolz, dass Yvonne Rainer kommentiert hätte, ein »Hybrid« wie *Steelmill/Stahlwerk* sei multifunktional, eröffne unterschiedliche Umgangsweisen für unterschiedliche Umstände. Aus dem Respekt vor Rainer und seinen Bezugnahmen auf ihre performative wie filmische Praxis seit den 1960er-Jahren hat Serra nie ein Geheimnis gemacht. Aber anders als Rainer, die in den frühen 1970er-Jahren ihre Arbeit als Choreografin und Tänzerin zugunsten des Filmemachens (vorläufig) beendete, lässt Serra seine filmische Produktion nach 1979 auslaufen. Umso wichtiger ist es, sich zu vergegenwärtigen, in welchen diskursiven (und sehr wohl auch sozialen und physischen) Räumen der Auseinandersetzungen, Konflikte und strategischen Allianzen sich diese Produktion bis dahin überhaupt entwickeln konnte. Gehen wir daher noch einmal acht Jahre zurück.

3. Im September 1971 erschien eine »Special Film Issue« von *Artforum*, redaktionell betreut von Annette Michelson. Die programmatisch angelegte Ausgabe enthielt Essays von Hollis Frampton, Robert Smithson und Michael Snow, Artikel über Joyce Wieland, Andy Warhol und Paul Sharits und auch vier Seiten, auf denen Richard Serra seine Filme *Frame*, *Color Aid* und *Paul Revere* (vgl. 5, 7, 8) vorstellte – *Frame* und *Color Aid* mit kurzen erläuternden Statements, *Paul Revere* mit dem Abdruck des vollständigen, gemeinsam mit Joan Jonas erstellten Skripts sowie von vier Standfotos.⁷ Es lohnt sich, den Kontext und den kritischen Einsatz dieser Themenausgabe kurz zu rekapitulieren. Ein *Foreword in Three Letters* leitet sie ein. Die verantwortliche Redakteurin der »Special Film Issue« repliziert auf sechs Spalten die Leserbrief-Invektive des britischen Filmemachers und Kritikers Peter Gidal, der fand, dass eine von Michelson geschriebene

5 Siehe Annette Michelson, »The Films of Richard Serra: An Interview«, in: *October*, 10, Herbst 1979, zit. n. Hal Foster, Gordon Hughes (Hg.), *Richard Serra*, Cambridge, Mass. 2000, S. 21.

6 *Ebd.*, S. 56.

7 Richard Serra, »Statements«, in: *Artforum*, 10/1, September 1971, S. 64; Richard Serra und Joan Jonas, »Paul Revere«, in: *ibid.*, S. 65–67.

that the contribution and necessity of the new approach to film consisted in a new, open definition of visual competence.

Now, this unrestricted competence had been given a concrete home. A year before the publication of the “special film issue,” on November 30, 1970, the filmmaker and cinema activist Jonas Mekas, with the help of Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka, Stan Brakhage, and others, had opened an innovative museum laboratory for film – the Anthology Film Archives on Lafayette Street in New York. Within a very short time, it became a para-academic platform for cinephile research that mediated and translated between the field of cinema and the expanded discourse of aesthetics and art.¹²

Logically enough, the third letter in the *Foreword in Three Letters* is from Mekas himself. For him, the Anthology Film Archives were “a process of defining or, rather, discovering what cinema is. It’s a tool.”¹³ It soon became clear what kind of competence would be needed to use this tool: “Despite all our elaborations, knowledge, and precisions, this thing that we called passion, this thing kept coming in, as we proceeded with our selection work. It kept coming back and gaining a special meaning, becoming almost a criterion.”¹⁴ Passion, Mekas argued, possesses a special insight-fostering power which he found more suitable than mere knowledge of film history or the normativity of an ominous rationality when it came to developing a viable ontology of film. His second key concept, alongside “passion,” is “process.” The open-ended discussions in the selection committee of the Anthology Film Archives, oriented towards “vision” and “passion,” were the medium for knowledge production in this institution: “Because, although our results are precise and unwavering and almost academic, the way we arrive at them is through a process, and that process defies all rules.”¹⁵

Michelson had her doubts about the pathos of such statements. Mekas mentions how, in conversation, she criticized the unqualified use of terms such as “art” and “avant-garde” in the program brochure of the new institution.¹⁶ But rather than excluding the kind of critical position Michelson doubtless embodied for Mekas, such a programmatic linking of “passion” and “process” actually permits or even enforces its inclusion. In this way, through institutions like *Artforum* and Anthology Film Archives, and the interaction of those who worked and debated in the milieu they constituted, there emerged in New York around 1970 a practice of theory and a theory of practice in which the boundaries between the disciplines of film and fine art, between modernist cinephilia and an understanding of film and video as artistic materials (and tools), began shifting to an unprecedented degree.

4. On the page facing the letter from Mekas to Michelson, the magazine printed a full-page advertisement for Leo Castelli’s gallery. Castelli had opened his new space on September 25, 1971, in a former paper warehouse at 420 West Broadway in SoHo and now, in exquisite sans-serif capitals on a white background, he was announcing a show entitled *Works on Film by Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra and Keith Sonnier*. It is remarkable how speculative investment in a new urban setting (with the gallerist André Emmerich and the haulage company Hague Art Deliveries, Castelli had purchased two connected former warehouses in which gallery space was then also rented out to Ileana

12 See *ibid.*

13 Jonas Mekas, “Foreword in Three Letters,” in: *ibid.*, p. 10.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 See *ibid.*

Titelgeschichte in der vorangegangenen Ausgabe von *Artforum*⁸ den Künstler, Musiker und Filmemacher Michael Snow und insbesondere dessen Film *Wavelength* aus den falschen Gründen gefeiert hätte. Am Höhepunkt ihrer Entgegnung knöpft sie sich den letzten, äusserst herablassenden Satz aus Gidals Brief vor: “And at least she [Annette Michelson] *tried*. Which is more than one can say for most ART critics.”⁹ Michelson kontert, indem sie den Fall »FILM critics« gegen »ART critics« eröffnet. Ihr Urteil über Snows *Wavelength* sei in kritischen Traditionen begründet, »richer than that of film – in the history and criticism of art and music, in certain methodological options offered by contemporary philosophy«¹⁰. Im Unterschied zu den »FILM critics« hätten die meisten »ART critics« sich eben sehr bemüht, und sie seien – im Unterschied zu den »FILM critics« – tatsächlich »equipped for the critical task on the level which the present flowering of cinema in this country demands«.¹¹ Unter jüngeren KünstlerInnen, KritikerInnen und deren RezipientInnen habe sich die Überzeugung durchgesetzt, dass der Beitrag und die Notwendigkeit des neuen Zugangs zum Film in einem neuen, offenen Begriff von visueller Kompetenz bestehen.

Eine solche entgrenzte Kompetenz aber hätte nun eine konkrete Heimstätte erhalten. Knapp ein Jahr vor Erscheinen der »Special Film Issue«, am 30. November 1970, hatte der Filmemacher und -aktivist Jonas Mekas, unterstützt von Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka, Stan Brakhage und anderen, ein innovatives Museumslabor für den Film eröffnet, die Anthology Film Archives in der Lafayette Street in New York. Binnen kürzester Zeit entstand hier eine para-akademische Plattform cinephiler Forschung, die zwischen dem Bereich des Filmes und dem erweiterten Diskurs der Ästhetik und der Kunst übersetzend vermittelte.¹²

Konsequenterweise stammte der dritte Brief des *Foreword in Three Letters* von Mekas selbst. Für ihn waren die Anthology Film Archives “a process of defining or, rather, discovering what cinema is. It’s a tool.”¹³ Schon bald zeigte sich, welche Art der Kompetenz zum Gebrauch dieses Werkzeugs notwendig sein würde: “Despite all our elaborations, knowledge, and precisions, this thing that we called passion, this thing kept coming in, as we proceeded with our selection work. It kept coming back and gaining a special meaning, becoming almost a criterion.”¹⁴ Leidenschaft besitze eine besondere erkenntnisfördernde Kraft, die Mekas geeigneter fand als blosser filmhistorische Kenntnisse oder die Normativität einer ominösen Rationalität, um eine belastbare Ontologie des Filmes zu entwickeln. Der zweite entscheidende Begriff neben »passion« ist »process«. Die ergebnisoffenen Diskussionen im Selection Committee der Anthology Film Archives, die Orientierung an »vision« und »passion«, sind das Medium der Wissensproduktion dieser Institution: “Because, although our results are precise and unwavering and almost academic, the way we arrive at them is through a process, and that process defies all rules.”¹⁵

Annette Michelson hatte ihre Zweifel am Pathos solcher Verlautbarungen. Mekas erwähnt, wie die Kritikerin im Gespräch die unqualifizierte Verwendung von Begriffen wie »Kunst« und »Avantgarde« in der Programmbroschüre der neuen Institution moniert hätte.¹⁶ Aber die programmatische Verbindung von

8 Siehe Annette Michelson, »Toward Snow. Part I«, in: *Artforum*, 9/10, Juni 1971, S. 30–37.

9 Peter Gidal, »Foreword in Three Letters«, in: *Artforum*, 10/1, September 1971, S. 8.

10 Annette Michelson, »Foreword in Three Letters«, in: *ibid.*, S. 9.

11 *Ibid.*

12 Siehe *ibid.*

13 Jonas Mekas, »Foreword in Three Letters«, in: *ibid.*, S. 10.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Siehe *ibid.*

Sonnabend and John Weber) coincided here with the new focus on film in the field of fine art. As if it had needed new spaces – spaces resembling the loft studios of the artists who, at least in their working environment on the Lower East Side or in SoHo, also often conducted their experiments with moving images inside former industrial architecture.

Unlike the Invisible Cinema at the Anthology Film Archives, designed by Peter Kubelka and built by Giorgio Cavaglieri, where cabins with side panels aimed to maximize optical and acoustic focus on the screen (the greatest possible contrast with the diffuse reception of films on television or in the multimedia spaces of expanded cinema), the loft spaces in SoHo offered an environment where the projected image was presented in a more open way that both activated and distracted the viewer's body.

Castelli had divided the 740 square meters of his loft venue into three exhibition areas, including a space for film screenings and video works (John Weber's gallery also featured a screening room). Dore Ashton described the new gallery building in SoHo enthusiastically as a "synoptic" space of knowledge and experience, a kind of multi-disciplinary free academy for the edification and entertainment of an art public with mixed leanings: "Students of film, theater, mathematics, sociology, and, I suppose, human nature have within vertical range a wealth of source material, from which they can take off on a voyage with endless implications."¹⁷

At least to an extent, Castelli's move from the Upper East Side to SoHo was linked to a change of media in the output of the artists he represented. Accordingly, he devoted his first exhibition to the films of four artists of a generation linked to post-minimalist process art and performance. "Films will become increasingly important as an artist's medium," he announced. As this choice of words makes clear, "film" (presumably meaning both celluloid and video) was understood as one medium among others in an increasingly inter- or transmedia art practice.¹⁸

The exhibition with the telling title *Works on Film* – underlining both the mediality of the new productions and their character as *works*, as well as echoing the conventional talk of "oil on canvas" in fine art – drew the visitors' attention to one wall of the screening space with four projections side by side, one for each artist. Not everyone approved. *Artforum* reviewer Kenneth Baker was disappointed by the presentation, calling it "poorly handled." Baker was disturbed by the way the films were not coordinated with one another, making it impossible to concentrate on any single one.¹⁹ Photographs of this set-up document how the projectors (installed on white plinths, all the same height) divided the space, with the audience and the gallery staff operating the equipment gathering behind them. The sixteen 16-mm films were screened with no fixed choreography, their visual and auditory combinations unplanned, left to chance. Over the duration of the exhibition, it also seems that the films were often left unchanged, giving the impression that each artist had only one film in the show.²⁰

Bruce Nauman showed his 10-minute *Art Make Up* films (1967), Keith Sonnier several of his film-video hybrids with negative-positive effects, Robert Morris had chosen *Wisconsin* (1970), *Slow Motion, Minor*, and *Gas Station* (all 1969), and Richard Serra was represented by a number of films most of which, as Baker noted, had already been discussed in the pages of *Artforum*, suggesting

17 Dore Ashton, "The Synoptic Loft," in: *Studio International*, 182/938, November 1971, p. 199.

18 Quoted from Grace Glueck, "4 Uptown Art Dealers Set Up in SoHo," *New York Times*, September 27, 1971, p. 40.

19 Kenneth Baker, "New York: Works on Film, Castelli Gallery," in: *Artforum*, 10/4, December 1971, p. 87.

20 This is the impression given by Ashton. See Ashton 1971, p. 199f.

»passion« und »process« klammert eine kritische Observanz, wie sie Michelson für Mekas zweifelsohne verkörpert, nicht aus, sondern erlaubt, ja verlangt im Gegenteil deren Inklusion. So formierten sich in New York im Zusammenspiel von Institutionen wie *Artforum* und Anthology Film Archives sowie in der Interaktion der Personen, die in diesen Institutionen und in deren Umfeld arbeiteten und diskutierten, um 1970 eine Praxis der Theorie und eine Theorie der Praxis, in denen die disziplinären Grenzen zwischen Film und bildender Kunst, zwischen modernistischer Cinephilie und einem Verständnis von Film und Video als künstlerischem Material (und Werkzeug) in einem bis dahin nicht gekannten Mass in Bewegung gerieten.

4. Gleich gegenüber von der Seite, auf der der Brief von Mekas an Michelson abgedruckt ist, prangt eine ganzseitige Anzeige der Galerie von Leo Castelli. Am 25. September 1971 eröffnete Castelli seine neuen Räume in einem ehemaligen Papierlagerhaus in SoHo mit der Adresse 420 West Broadway und warb jetzt in exquisiter, schattierter Sans-Serif-Versalien-Typografie auf weissem Grund für eine Ausstellung mit dem Titel *Works on Film by Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra and Keith Sonnier*. Es ist bemerkenswert, wie hier die spekulative Investition in ein neues urbanes Umfeld (Castelli hatte gemeinsam mit dem Galeristen André Emmerich und der Speditionsfirma Hague Art Deliveries zwei miteinander verbundene ehemalige »warehouses« erworben, in die auch die Galerien von Ileana Sonnabend und John Weber als Mieter eingezogen waren) mit der neuen Aufmerksamkeit für Film im Feld der bildenden Kunst zusammenfiel. So, als hätte es neue Räume gebraucht, solche, die den Loft-Ateliers der KünstlerInnen ähnelten, die zumeist in ihrer unmittelbaren Arbeitsumgebung in der Lower East Side oder in SoHo, ebenfalls oft in den Räumen einer ehemaligen Industriearchitektur, ihre Bewegtbildexperimente durchführten.

Anders als das von Peter Kubelka entworfene und von Giorgio Cavaglieri gebaute Invisible Cinema der Anthology Film Archives, das durch seitlich abschirmende Sitzkabinen eine maximale – im höchstmöglichen Gegensatz zur zerstreuten Rezeption von Filmen im Fernsehen oder in den Multimediäräumen des Expanded Cinema stehende – optisch-akustische Konzentration auf die Leinwand ermöglichen sollte, bildeten die »loft spaces« in SoHo eine Umgebung, in der das projizierte Bild auf offenere, den Körper der BetrachterInnen aktivierende, auch ablenkende Weise präsentiert wurde.

Castelli hatte die 740 Quadratmeter seiner Loft-Etage in drei Ausstellungsgebiete unterteilt, darunter ein Raum für Filmprojektionen und Videoarbeiten (auch John Weber richtete in seiner Galerie einen Raum für Projektionen ein). Dore Ashton beschrieb das neue Galeriegebäude in SoHo begeistert als »synoptischen« Wissens- und Erfahrungsraum, als eine Art multidisziplinäre Gratisakademie zur Erbauung und Unterhaltung des akademisch durchmischten Kunstpublikums: "Students of film, theater, mathematics, sociology, and, I suppose, human nature have within vertical range a wealth of source material, from which they can take off on a voyage with endless implications."¹⁷

Seinen Umzug von der Upper Eastside nach SoHo verband Castelli zumindest teilweise mit einem Medienwechsel in der Produktion der von ihm vertretenen KünstlerInnen, und so widmete er seine erste Ausstellung den Filmen von vier Künstlern einer Generation, die mit postminimalistischer Process-Art und Performance in Verbindung gebracht werden konnten. "Films will become increasingly important as an artists' medium", liess der Galerist verlauten. Die Formulierung macht deutlich, dass »film« (womit sowohl Zelluloid als auch Video gemeint

17 Dore Ashton, »The Synoptic Loft«, in: *Studio International*, 182/938, November 1971, S. 199.

that the films in question were *Hand Catching Lead*, *Hands Scraping*, *Frame* (all 1969) and *Tina Turning* (1969).

5. In the freshly renovated rooms of the Castelli Gallery, rather than competing with his sculptural work, Serra's films competed for attention with three other projections. And Serra entered this competition by conceiving and realizing each of his films in accordance with the logic and economy of the task. At Ace Gallery in Los Angeles in the summer of 1970, Plagens had registered a "descending order of didactics" in the programming of the films (*Hands Scraping* was followed by *Hand Catching Lead*, *Tina Turning* and finally *Frame*). While nothing is known about the order of films at the Castelli show in the fall of 1971, it is clear that Serra extended his selection to include his two most recent films *Color Aid* (1970/71) and *Paul Revere* (1971).²¹ The films add up to a diverse program, representing an open spectrum of methods and interests that was to change over the period to 1979, but which by 1971 had already taken on the outlines of an aesthetic-pedagogical project. By showing *themselves* in their materiality, the films also show how Serra tries to render the film medium experienceable as a task of cognitive and perceptive understanding. On show in the gallery space, the films interact with the audience, with the architecture, with the mechanical and optical elements of the projector. This interaction of organic and inorganic bodies continues on the level of representation when body parts and materials interact. Serra's artistic approach has often been described as "didactic," and although this may not be the most precise of terms, it helps to make clear how Serra inscribed himself with his films into the field of a new multidisciplinary visual competence mapped out by Michelson.

The works included in the Castelli show have in common their *demonstrative* character, their function as a *medium* in the sense of an agent *conveying* insights concerning the materiality, communications structure, and embodied ideology of film and video, cinema and television. Illustration, demonstration, and evidence as central aspects of Serra's films and videos explain their epistemological and aesthetic status as instruments of *instruction*. In an obvious, inescapable, affirmative way, Serra's film oeuvre is a call to engage with a pedagogical set-up, with the embodiment in film of a *didactic* process. In this sense, Serra's work is based on a position of producing insight and experience (a position shared with Robert Smithson) that deliberately went against the "didactic" claims made by proponents of the authoritarian and dogmatic Minimalism of the 1960s.²²

Kenneth Baker found *Color Aid* (see 7) interesting because while watching it, one occasionally forgets it is a film and not, for example, a simple projection of colored light.²³ The only film Serra ever shot on 16-mm Kodachrome consists of a 33-minute static close-up, shot from above, of the fingers of his left hand (dark dirt under the fingernails from his work as a sculptor displayed with proletarian self-assurance) as they pull one color sample after another from a stack, each freshly revealed sample remaining visible for a period of between one and twenty seconds before it is pulled away upwards out of the frame. On the soundtrack, each of these wipe-like movements of fingers and paper is accompanied by the corresponding scraping noise. The hand "manipulates" the "frame"

gewesen sein dürfte) als Medium neben anderen in einer zunehmend inter- oder transmedialen künstlerischen Praxis verstanden wurde.¹⁸

Die Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel *Works on Film*, der sowohl die Medialität wie auch den Arbeitscharakter der neuen Produktionen unterstrich und überdies die konventionelle Rede von »Öl auf Leinwand« in der bildenden Kunst assoziieren liess, lenkte die Aufmerksamkeit der BesucherInnen auf eine Wand des Projektionsraumes, auf die nebeneinander vier Projektoren gerichtet waren, je einer für jeden Künstler. Das gefiel nicht allen. *Artforum*-Rezensent Kenneth Baker war enttäuscht von dieser Präsentation (»poorly handled«). Störend empfand Baker, dass die Filme unabgestimmt parallel liefen; es sei unmöglich gewesen, sich auf einen von ihnen dauerhaft zu konzentrieren.¹⁹ Die Fotografien dieses Aufbaus dokumentieren, wie die – auf weissen Sockeln in gleicher Höhe aufgestellten – Projektoren den Raum teilten und sich das Publikum hinter den Geräten und den sie bedienenden GalerieassistentInnen versammelte. Die insgesamt sechzehn 16-mm-Filme wurden ohne eine festgelegte Abstimmung untereinander abgespielt, die visuellen und auditiven Kombinationen und Interferenzen ergaben sich ungeplant, nach einem nicht weiter durchdachten Zufallsprinzip. Während der Laufzeit der Ausstellung scheinen die Filme des Öfteren auch gar nicht gewechselt worden zu sein, sodass der Eindruck entstehen konnte, von jedem Künstler sei nur je ein Film zu sehen.²⁰

Bruce Nauman zeigte seine zehnmütigen *Art Make Up*-Filme aus dem Jahr 1967, Keith Sonnier einige seiner Film-Video-Hybride mit Negativ-Positiv-Effekten, Robert Morris hatte *Wisconsin* (1970), *Slow Motion*, *Minor* und *Gas Station* (alle 1969) ausgewählt, und Richard Serra war mit einer Reihe von Filmen vertreten, von denen Baker schreibt, sie seien zum grossen Teil bereits auf den Seiten von *Artforum* besprochen worden. Dieser Hinweis lässt darauf schliessen, dass es sich um *Hand Catching Lead*, *Hands Scraping*, *Frame* (alle 1969) und *Tina Turning* (1969) gehandelt hat.

5. In den frisch renovierten Räumen der Castelli Gallery mussten sich Serras Filme nicht gegen die skulpturale Arbeit des Künstlers behaupten, sondern warben um Aufmerksamkeit angesichts dreier weiterer Projektionen. Und Serra trat in diesen Wettbewerb ein, indem er jeden seiner Filme gemäss Logik und Ökonomie der Aufgabe (*task*) konzipierte und realisierte. In der Ace Gallery in Los Angeles hatte Plagens im Sommer 1970 eine »descending order of didactics« in der Programmierung der Filme registriert (auf *Hands Scraping* folgte *Hand Catching Lead*, *Tina Turning* und schliesslich *Frame*); über die vorgesehene Reihenfolge der Filme bei Castelli im Herbst 1971 ist nichts bekannt. Allerdings, so viel steht fest,²¹ hatte Serra diese Auswahl ergänzt um die beiden jüngsten Filme, *Color Aid* (1970/71) und *Paul Revere* (1971). Die Filme fügen sich zu einem heterogenen Programm und bilden ein offenes Spektrum von Methoden und Interessen ab, das sich bis 1979 noch verändern sollte, aber 1971 bereits Konturen eines ästhetisch-pädagogischen Projekts gewonnen hatte. Indem sie *sich* in ihrer Materialität zeigen, zeigen die Filme auch, wie Serra das filmische Medium als Aufgabe des kognitiven und perzeptiven Begreifens erfahrbar zu machen versucht. Im Galerieraum ausgestellt, interagieren die Filme mit dem Publikum, mit der Architektur, mit der Mechanik und der Optik des Projektors. Diese Interaktion von organischen und anorganischen Körpern setzt sich auf der Ebene der Repräsentation fort, wenn

21 See Baker 1971, p. 87, who mentions both films.

22 See "Interview: Richard Serra and Bernard Lamarche-Vadel," in: *Artistes*, November 1980, reprinted in *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970–1980*, written and compiled in cooperation with Clara Weyergraf, New York 1980, p. 135.

23 See Baker 1971, p. 87.

18 Zit. n. Grace Glueck, »4 Uptown Art Dealers Set Up in SoHo«, in: *The New York Times*, 27.9.1971, S. 40.

19 Kenneth Baker, »New York: Works on Film, Castelli Gallery«, in: *Artforum*, 10/4, Dezember 1971, S. 87.

20 Diesen Eindruck vermittelt Ashton. Siehe Ashton 1971, S. 199f.

21 Siehe Baker 1971, S. 87, der von beiden Filmen berichtet.

of the film, as Serra writes in his brief commentary.²⁴ Manipulation is a word he likes to use. Etymologically, it is composed of the Latin “manus” (hand) and “plere” (to fill, fulfil), which eventually led to the French and English “manipulation” as a form of handling. The performative literalization of manipulation in Serra’s hand films helps to underline a specific concept of the camera as a recording medium. The manually executed alteration of the color mood in *Color Aid*, the “manipulated” wipe, demonstrates a basic grammatical unit of film language, at the same time as actually performing it. But this semiological operation does not require half an hour to get the message across. If it were merely a question of explaining the wipe as a morpheme of the cinematographic idiom, a shorter film would have sufficed. Instead, the time that can or must be spent with the film (with the circumstances of its projection necessarily dictating whether it is even possible to watch it in a concentrated manner) becomes an element of its *demonstrativeness*. This quality concerns the “manipulation” not only of the camera and the shot, but also of the state of mind and somatic reaction of the viewer. After a few minutes, the different durations for which the entire frame is filled with a specific color (sometimes black) prompt expectations about the film’s progress and the rhythmization of this sequence of color fields and hand movements. This tension that emerges in the intervals is similar to that described by Annette Michelson in her 1971 article on Michael Snow and *Wavelength*.²⁵ And neither Serra nor his cameraman Robert Fiore knew how long it would take to go all the way through the pile of color samples in the unopened box.

Building up an expectation is one of the techniques used by good teachers. When the film was screened for students in the early 1970s, people became increasingly uneasy the longer the film lasted; visiting lecturer Serra was begged to stop the film.²⁶ In spite of this, *Color Aid* can be understood as a reminiscence of a lesson in successful teaching – as experience of knowledge and training for the senses. In 1966, his last year as a student at Yale, Serra taught Joseph Albers’ “color course.” Albers was already retired, but he still needed people to help him prove the theories in his 1963 book *Interaction of Color*. Serra met Albers in person at this time and the understanding of material and concept of form on which Albers’s teaching was based made a lasting impression: “once you understood the basic lesson that procedure was dictated by material, you also realized that matter imposed its own form on form. That’s a lesson I never forgot.”²⁷ And it was also a lesson he tried to pass on. In 1969, the critic Robert Pincus-Witten was convinced that Serra’s success as an artist could only be properly understood with reference to his “radical” and “antidotic” pedagogical approach – for instance as a member of staff at Queens College in New York in 1967/68. Against all the standard work-, object-, and quality-related theories taught at art schools in the mid-1960s, the key lesson imparted in Serra’s lessons was an emphasis on processual indeterminacy and the specific properties of each individual material. In his (with hindsight incredibly clairvoyant) detailed remarks on Serra’s teaching activity, Pincus-Witten also mentions works by students that resulted from his “elementarist” curriculum. As well as simple material exercises on basic visual and structural issues, they made films “in which moving objects were shot so

dort Körperteile und Materialien interagieren. Serras künstlerisches Verfahren ist wiederholt mit dem Attribut »didaktisch« versehen worden, und auch wenn Didaktik nicht der allerpräziseste Begriff sein mag, könnte er dennoch helfen, zu verdeutlichen, auf welche Weise Serra sich mit seinen Filmen in das von Michelson kartierte Feld einer neuen multidisziplinären visuellen Kompetenz einschrieb.

Die bei Castelli ausgestellten Filmarbeiten verbindet ihr *demonstrativer* Charakter, ihre Funktion als *Medium* im Sinne einer Instanz der *Vermittlung* von Einsichten, die sich auf die Materialität, die Kommunikationsstruktur, die Ideologie von Film und Video, Kino und Fernsehen beziehen. Veranschaulichung, Demonstration und Evidenz als zentrale Aspekte von Serras Filmen und Videos begründen ihren epistemologischen und ästhetischen Status als Instrumente der *Instruktion*. Auf eine offensichtliche, unausweichliche, bejahende Weise ist Serras filmisches Werk eine Aufforderung, sich auf eine pädagogische Anordnung einzulassen, auf die filmische Verkörperung eines *didaktischen* Vorgangs. Dabei liegt Serras Arbeit der Vermittlung eine (mit Robert Smithson geteilte) Haltung der Erkenntnis- und Erfahrungsproduktion zugrunde, die sich bewusst gegen den »didaktischen« Anspruch der VertreterInnen eines autoritär-dogmatischen Minimalismus der 1960er-Jahre wandte.²²

Kenneth Baker fand *Color Aid* (vgl. 7) interessant, weil sich beim Hinsehen vorübergehend vergessen liess, dass es sich um einen Film und nicht etwa um eine simple Farblichtprojektion handelt.²³ In dem einzigen Film, den Serra je auf 16-mm-Kodachrome gedreht hat, ist 33 Minuten lang in einer statisch als Aufsicht eingerichteten Nahaufnahme zu sehen, wie die Finger seiner linken Hand (unter deren Nägeln der tiefdunkle Dreck der Arbeit des Bildhauers mit einigem proletarischem Selbstbewusstsein zur Schau getragen wird) ein Farbmuster nach dem nächsten von einem Stapel ziehen und das neue Muster danach zwischen einer und über zwanzig Sekunden stehen bleibt, bevor es erneut nach oben weggezogen wird. Auf der Tonspur ist bei jeder dieser den Effekt einer Wischblende nachstellenden Bewegungen von Fingern und Papier ein entsprechendes Schabgeräusch zu hören. Die Hand »manipuliert« den »Rahmen« oder Kader des Filmes, schreibt Serra in seinem kurzen Kommentar.²⁴ Manipulation ist ein Wort, das er gern verwendet. Etymologisch setzt es sich zusammen aus den lateinischen Worten »manus« (Hand) und »plere« (vollmachen, füllen), was irgendwann zu dem französischen und englischen »manipulation« geführt hat, »Handhabung«. Die performative Verbuchstäblichung der Manipulation in Serras Handfilmen trägt dazu bei, eine bestimmte Konzeption der Kamera als Aufzeichnungsmedium hervorzuheben. Die mit der Hand vorgenommene Veränderung der Farbatmosphäre in *Color Aid*, die »manipulative« Wischblende, führt ein grammatisches Grundelement der Filmsprache vor und vollzieht es zugleich. Diese semiologische Operation würde allerdings keine halbe Stunde benötigen, um den einen Sachverhalt verständlich zu machen. Ginge es lediglich um eine Erklärung des filmsprachlichen Morphems der Wischblende, hätte es ein kürzerer Film auch getan. Die Zeit, die mit dem Film verbracht werden soll oder kann – wobei die Umstände seiner Projektion sich notwendig darauf auswirken, inwieweit eine konzentrierte Betrachtung überhaupt möglich ist –, wird vielmehr zu einem Element seiner *Demonstrativität*. Diese zielt auf die »Manipulation« nicht nur der Kamera und der Kameraeinstellung, sondern auch der Bewusstseinszustände und körperlichen Reaktionen der BetrachterInnen. Die unterschiedlichen Längen,

24 Serra 1971, p. 64.

25 See Michelson, “Toward Snow: Part I,” 1971, p. 31.

26 Richard Serra, quoted from Ann Temkin, *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, exhibition catalog, Museum of Modern Art, New York, New York 2008, p. 149.

27 Kynaston McShine, “A Conversation about Work with Richard Serra,” in Kynaston McShine and Lynne Cooke (eds.), *Richard Serra: Sculpture: Forty Years*, exhibition catalog, Museum of Modern Art, New York, New York 2007, p. 15–42, here p. 18.

22 Siehe »Interview: Richard Serra & Bernard Lamarche-Vadel«, in: *Artistes*, November 1980, wiederabgedruckt in: *Richard Serra. Interviews, Etc. 1970–1980*, verfasst und zusammengestellt in Zusammenarbeit mit Clara Weyergraf, New York 1980, S. 135.

23 Siehe Baker 1971, S. 87.

24 Serra 1971, S. 64.

that they appeared to be still while the static environments appeared to move.”²⁸ Serra’s own films can be seen as a continuation of or expansion on such student works – as both demonstrations and exercises, as both means of teaching and teaching materials. In this didactic function, they operate in the field of expanded visual competence around 1970. But Serra’s films (like the contexts of art school, studio, gallery, cinema, and art magazine that complement and comment on one another) are always also occasions and results of constellations, cooperations, conversations, and collectivities. For several years, these contexts formed the basis on which Richard Serra was able to both set and perform tasks.

28 Robert Pincus-Witten, in: *Artforum*, 8/1, September 1969, quoted from David Frankel (ed.), *Richard Serra: Early Work*, exhibition catalog, David Zwirner Gallery, New York, New York, Göttingen 2013, p. 213.

in denen der gesamte Bildrahmen von einer bestimmten Farbe, mitunter auch von Schwarz, gefüllt ist, wecken bereits nach wenigen Minuten Erwartungen an den Fortgang, an die Rhythmisierung dieser Abfolge von Farbfeldern und Handbewegungen. In den Intervallen entsteht eine »expectation«, eine Spannung, die der von Annette Michelson 1971 in ihrem Artikel über Michael Snow und *Wave-length* beschriebenen ähnlich ist.²⁵ Und weder Serra noch Robert Fiore, der die Kamera bediente, wussten, wie lange es dauern würde, die ungeöffnete Schachtel mit dem Stapel von Farbmustertafeln bis zur letzten abzutragen.

Eine Erwartung aufzubauen, gehört zu den Techniken guter LehrerInnen. Bei Vorführungen des Filmes vor StudentInnen Anfang der 1970er-Jahre breitete sich Unruhe aus, je länger der Film lief; der Gastdozent Serra wurde inständig gebeten, den Film anzuhalten.²⁶ Dabei kann *Color Aid* als Reminiszenz an eine Lektion in gelungener Pädagogik – als Wissenserfahrung und Sinnesschulung – verstanden werden. In seinem letzten Jahr als Student in Yale hat Serra 1966 den »Farbkurs« von Josef Albers unterrichtet. Albers war zu diesem Zeitpunkt schon pensioniert, aber er brauchte Leute, die ihm halfen, die Richtigkeit der Thesen seines Buches *Interaction of Color* von 1963 (das für seine deutsche Übersetzung von 1970 um den Untertitel *Grundlegung einer Didaktik des Sehens* ergänzt wurde) zu beweisen. Bei dieser Gelegenheit lernte Serra Albers auch persönlich kennen. Nachhaltig beeindruckten ihn das Materialverständnis und der Formbegriff, die Albers’ Pädagogik zugrunde lagen: “[...] once you understood the basic lesson that procedure was dictated by material, you also realized that matter imposed its own form on form. That’s a lesson I never forgot.”²⁷ Und es war eine Lektion, die er weiterzureichen versuchte. Der Kritiker Robert Pincus-Witten war 1969 überzeugt davon, dass Serras Erfolg als Künstler nur mit Rücksicht auf sein »radikales« und »antidotisches« pädagogisches Verfahren – etwa als Lehrbeauftragter am Queens College in New York 1967/68 – adäquat eingeordnet werden könne. Gegen jede werk-, objekt- und qualitätsbezogene Lehre, wie sie an Kunstschulen Mitte der 1960er-Jahre die Regel war, hätte die wichtigste Lektion des Pädagogen Serra darin bestanden, indeterminierte Prozessualität und die spezifischen Eigenschaften eines jeden Materials zu betonen. In seinen – im Nachhinein erstaunlich hellsichtigen – ausführlichen Überlegungen zur Lehrtätigkeit Serras erwähnt Pincus-Witten auch die Arbeiten der StudentInnen, die aus Serras »elementaristischem« Curriculum hervorgegangen sind. Neben einfachen Materialübungen zu basalen bildlichen und strukturellen Gegebenheiten seien Filme entstanden, »in which moving objects were shot so that they appeared to be still while the static environments appeared to move«²⁸. Serras eigene Filme können als eine Fortsetzung oder Erweiterung solcher studentischen Arbeiten gesehen werden – als Demonstrationen ebenso wie als Übungen, als Mittel und als Material der Lehre. In dieser didaktischen Funktion operieren sie im Feld der erweiterten visuellen Kompetenz um 1970. Aber Serras Filme sind – ebenso wie die sich wechselseitig ergänzenden und kommentierenden Kontexte der Kunstschule, des Ateliers, der Galerie, des Kinos, der Kunstzeitschrift – immer auch Anlässe und Resultate von Konstellationen, Kooperationen, Konversationen und Kollektivitäten. Für einige Jahre bildeten diese Zusammenhänge die Grundlage, auf der Richard Serra Aufgaben stellen und Aufgaben ausführen konnte.

25 Siehe Michelson, »Toward Snow. Part I«, 1971, S. 31.

26 Richard Serra, zit. n. Ann Temkin, *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York, New York 2008, S. 149.

27 Kynaston McShine, »A Conversation about Work with Richard Serra«, in: ders., Lynne Cooke (Hg.), *Richard Serra. Sculpture: Forty Years*, Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York, New York 2007, S. 15–42, hier S. 18.

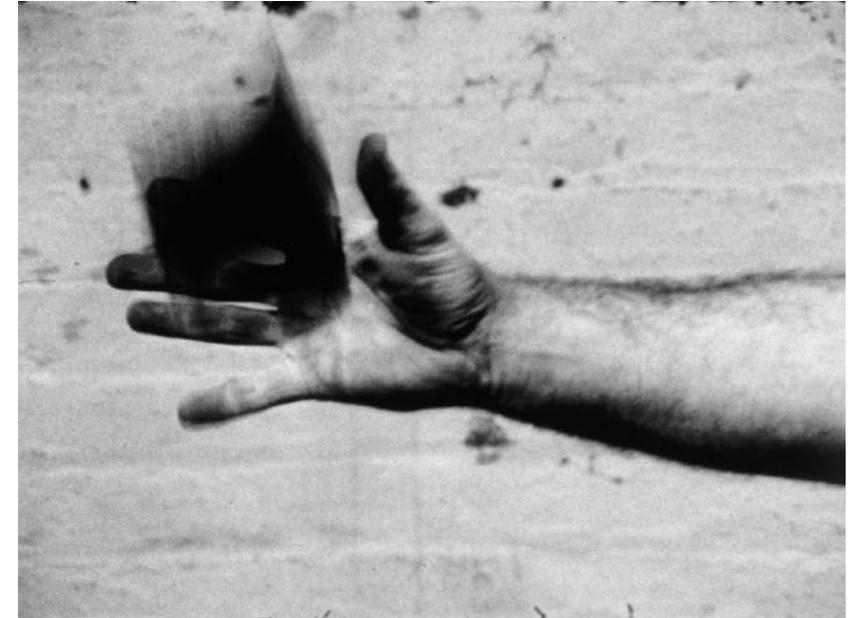
28 Robert Pincus-Witten, in: *Artforum*, 8/1, September 1969, zit. n. David Frankel (Hg.), *Richard Serra: Early Work*, Ausst.-Kat., David Zwirner Gallery, New York, New York, Göttingen 2013, S. 213.

On the following pages, all of the films and videos in the exhibition are described in detail.

Auf den folgenden Seiten finden sich Werkbeschreibungen und Details zu den ausgestellten Filmen und Videos von Richard Serra.

- 1 *Hand Catching Lead*, 1968
- 2 *Hands Scraping*, 1968
- 3 *Hands Tied*, 1968
- 4 *Hand Lead Fulcrum*, 1968
- 5 *Frame*, 1969
- 6 *Tina Turning*, 1969
- 7 *Color Aid*, 1970/71
- 8 *Paul Revere*, 1971
- 9 *Anxious Automation*, 1971
- 10 *China Girl*, 1972
- 11 *Surprise Attack*, 1973
- 12 *Television Delivers People*, 1973
- 13 *Boomerang*, 1974
- 14 *Prisoner's Dilemma*, 1974
- 15 *Railroad Turnbridge*, 1976
- 16 *Steelmill/Stahlwerk*, 1979

Hand Catching Lead, 1968
Film, 16 mm, black and white, 3 min. 30 sec.
Camera: Robert Fiore
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1977.33
Copyright Richard Serra



From the right, a hand extends into the center of the image, palm facing the camera, fingers spread, ready to grasp. From outside the frame, small pieces of lead sheet are dropped in a steady rhythm, close to the hand. The hand snaps shut, again and again, like a machine. When a piece is caught, the gripping hand deforms it, then immediately drops it to catch the next. After 120 pieces, the hand tires and the film ends. What we see could be described as an allegory on filmmaking itself, with the pieces of lead as the individual frames of an imaginary strip of celluloid rushing past us in a fluid movement. Here, the hand acts like the camera shutter, whose snapping open and shut exposes the film – and thus transforms the artistic raw material. With this analogy, Serra is not comparing the media of sculpture and film. He is looking for an image that conveys the core of his artistic approach which, regardless of medium, always derives form from the material used and the possibilities for processing it.

Von rechts wird eine Hand in das Zentrum des Bildes gestreckt. Die Innenfläche ist der Kamera zugewandt, die Finger sind gespreizt, bereit, zuzupacken. Von einer Position ausserhalb des Bildrandes werden in gleichbleibendem Rhythmus Bleiblätter fallen gelassen, immer nah an der Hand. Die schnappt zu, mechanisch, immer wieder, maschinenartig. Wenn ein Stück gefasst wird, verformt es sich – kaum dicker als Folie – durch den Druck der Hand. Sofort löst sich der Griff, das gepresste Blatt fällt weiter. Das nächste folgt bereits. Nach hundertzwanzig Wiederholungen ermüdet die Hand, der Film endet. Was wir sehen, ist in gewisser Hinsicht eine Allegorie auf das Filmen selbst: Die Bleifolien lassen sich als Einzelbilder eines imaginären Zelluloidstreifens interpretieren, die in fließender Bewegung an uns vorbeisausen. Die Hand agiert in diesem Vergleich wie die Blende einer Kamera, deren Schnappbewegung für die Belichtung des Filmes entscheidend ist – ergo für die Transformation des bildnerischen Materials. Serra will mit dieser Analogie keineswegs die Medien Skulptur und Film miteinander vergleichen. Es geht ihm darum, ein Bild zu finden, das den Kern seines künstlerischen Ansatzes vermittelt, der – unabhängig vom eingesetzten Medium – Form immer aus dem verwendeten Material und aus dessen Bearbeitungsmöglichkeiten ableitet.

Hands Scraping, 1968
Film, 16 mm, black and white, 4 min. 30 sec.
Camera: Robert Fiore
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1977.31
Copyright Richard Serra



As the film begins, a pile of lead filings is tipped onto the floor, totally filling the frame. The result could be perceived as a very grainy film image. Two pairs of hands (belonging to Serra and Philip Glass) start to gather up the filings. The action is performed simply and precisely. The hand movements proceed from shoveling to scraping to picking up the last filings. Gradually, the floorboards under the filings come to light. Their clearly outlined joins contrast with the fuzziness of the filings. When the last filing disappears, the film ends. Unlike *Hand Catching Lead* (see 1), whose duration derives from physical exhaustion in the course of a seemingly endless activity, the length of *Hands Scraping* is linked to the amount of real time needed to perform a clearly defined task. In a figurative sense, the action mirrors the process of focusing a film image, as well as the contrast or transition between coarse and fine grain. Like the visual noise in digital media, the film grain, consisting of clusters of minute silver particles, limits the possible resolution.

Zu Beginn wird ein Haufen Bleispäne auf den das Bildfeld zur Gänze ausfüllenden Boden gekippt. Motivisch kann die Einstellung wie die besonders grobe Körnung eines Filmes wahrgenommen werden. Zwei Paar Hände – von Richard Serra und Philip Glass – beginnen mit dem Auflesen der Späne. Die Tätigkeit wird schnörkellos und präzise ausgeführt. Die Handbewegungen verlaufen vom Schaufeln über ein Zusammenscharren bis zum Aufklauben letzter einzelner Späne. Zunehmend treten die unter dem Haufen liegenden Dielenbretter zum Vorschein. Deren klar konturierte Fugen bilden einen Kontrast zum diffusen Anblick der Späne. Mit dem Verschwinden des letzten Spanes endet der Film. Im Gegensatz zu *Hand Catching Lead* (vgl. 1) – dessen Dauer sich aus der physischen Erschöpfung während einer scheinbar unendlich fortlaufenden Tätigkeit ableitet – ist die Filmlänge von *Hands Scraping* an die zur Verrichtung einer klar umrissenen Aufgabe benötigte Realzeit gekoppelt.

Im übertragenen Sinne scheint die Handlung den Prozess, in dem ein Filmbild fokussiert wird, zu spiegeln. Ebenso kann der Kontrast oder Verlauf zwischen grober und feiner Körnung herangezogen werden: Ähnlich dem Bildrauschen bei digitalen Medien begrenzt das Filmkorn, das aus Zusammenballungen feinsten Silberpartikel besteht, das Auflösungsvermögen.

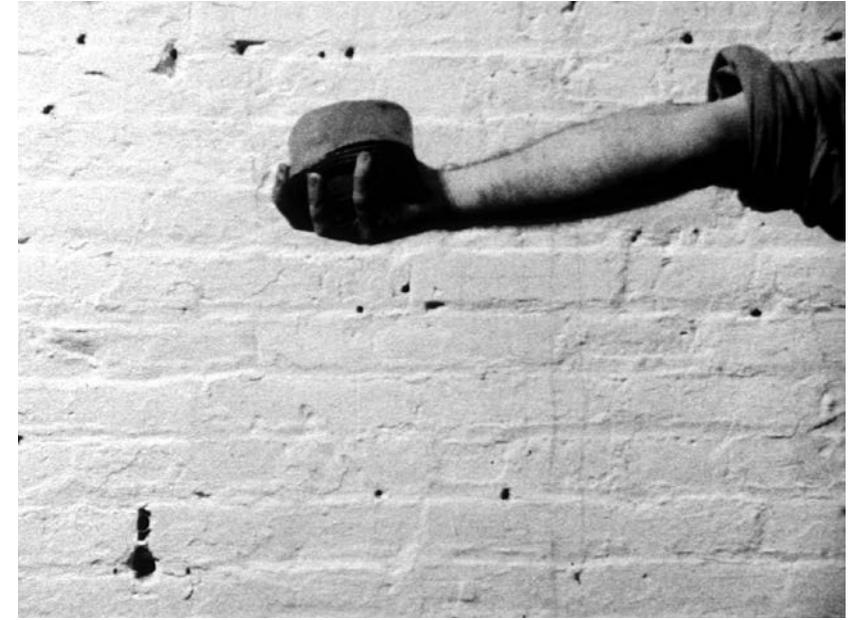
Hands Tied, 1968
Film, 16 mm, black and white, 3 min. 30 sec.
Camera: Robert Fiore
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1977.29
Copyright Richard Serra

In this film, Serra frees his hands, which are bound together with a cord. As in the other hand films (see 1, 2, 4) what we see is a single, static shot. At the beginning, however, Serra allows himself the first zoom of his film oeuvre, showing the hands in close-up with the bonds barely visible. He then switches to a medium close-up showing the hands diagonally from above as they untie themselves. This trick, plus the use of spotlighting, makes the film more theatrical than the other hand films, expanding their repertoire of catching, scraping, and holding to include freeing. Importantly here, Serra reconnects the artwork with the artist's hand (explicitly using his own hands), a link previously declared obsolete by Minimal Art. In addition, body parts in Serra's films never appear as conveyors of personal expression. On the contrary, in Serra's work, the hand of the artist is not free, but a tool – its possibilities (and their limits) are configured (tied) by its relationship to a specific material.



Im Film befreit Serra seine mit einem Strick gefesselten Hände. Wie in den anderen Handfilmen (vgl. 1, 2, 4) wird aus einer fixen Kameraposition gefilmt und ohne Schnitt gearbeitet. Aber Serra erlaubt sich zu Beginn den ersten Zoom seines filmischen Schaffens. Durch diesen kann er die Hände zunächst in Grossaufnahme zeigen; die Fesselung ist kaum sichtbar. Anschliessend wechselt er in eine halbnaher Einstellung, aus der die Hände in schräger Aufsicht beim Entfesseln gezeigt werden. Durch diesen Kunstgriff und die Beleuchtung mittels Punktstrahler wirkt der Film theatraler als die anderen Handfilme, deren aus den Aktionen Fangen, Scharren und Halten bestehendes Aufgabenspektrum hier um das Befreien erweitert wird. Entscheidend ist einerseits, dass Serra, der explizit die eigenen Hände nutzt, das Kunstwerk wieder an den Künstler koppelt – eine Bindung, die zuvor von der Minimal Art für obsolet erklärt worden war. Andererseits erscheinen Körperteile in Serras Filmen nie als Transmitter persönlichen Ausdrucks. Im Gegenteil: Die Hand des Künstlers ist bei Serra nicht frei, sondern Werkzeug – ihre Möglichkeiten (und Grenzen) werden jeweils durch das Verhältnis zu einem Material konfiguriert.

Hand Lead Fulcrum, 1968
Film, 16 mm, black and white, 3 min.
Camera: Robert Fiore
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1977.30
Copyright Richard Serra



Parallel to the upper edge of the picture, Serra reaches his arm into the frame from the right. His fingers are curled around a roll of lead of the kind from which the falling pieces in *Hand Catching Lead* (see 1) were cut. At the start of the film, the roll touches the upper edge of the frame. As the film progresses, Serra's strength is gradually sapped by the weight of the metal. His still outstretched arm slowly droops – like the hand of a clock being turned back from nine to seven. The film ends at the moment when the roll of lead touches the lower edge of the frame. In this way, the film calibrates the relationship between two different spaces: the downwards distance traveled by Serra's arm in front of the camera over the duration of the film (filmed space) and the distance between the upper and lower edge of the frame (picture space). This points to Serra's interest in the complex relationship between real and film space, an interest he explored further in his next film, *Frame* (see 5).

Parallel zum oberen Rand streckt Serra seinen Arm von rechts in das Kamerabild. Dabei umklammern seine Finger eine Rolle jener Sorte Bleiband, aus der bereits die herabfallenden Bleiblätter in *Hand Catching Lead* (vgl. 1) geschnitten wurden. Zu Beginn des Filmes berührt die Rolle den oberen Rand des Bildbereiches. Im Verlauf des Filmes schwinden Serra angesichts des Gewichtes der Rolle nach und nach die Kräfte. Sein immer noch gestreckter Arm sinkt langsam ab – wie der Zeiger einer Uhr, der von neun auf sieben zurückgedreht wird. Der Film endet in jenem Moment, in dem die Bleirolle auf den unteren Bildrand trifft. Auf diese Weise setzt der Film zwei unterschiedliche Räume in ein massstäbliches Verhältnis, nämlich den gefilmten Raum mit dem Bildraum: Es treffen die Strecke, die Serras Arm während der Laufzeit des Filmes vor der Kamera absinkt, und die Entfernung, die zwischen dem oberen und dem unteren Rand des Kamerabildes liegt, zusammen. Hier deutet sich bereits das Interesse Serras an dem komplexen Verhältnis zwischen realem und filmischem Raum an, das er in dem anschliessend gemachten Film *Frame* (vgl. 5) weiter vertieft.

Frame, 1969
 Film, 16 mm, black and white, sound, 22 min.
 Camera: Robert Fiore
 Kunstmuseum Basel, Inv. G 1977.32
 Copyright Richard Serra



Richard Serra: "I was curious about what the parameters were for the person who was looking through the camera as distinct from those of the subject who was being filmed, and how each of those viewpoints was contradictory (if the film was edited) to what the person viewing the film sees."

With a ruler, Serra measures various parts of a room. He follows instructions from his cameraman who, like the viewer, sees the room through the camera and, as a voice off, tells Serra where to position the ruler so as to measure the edges of the picture framed by the camera. At one point, the camera is pointed obliquely at a freestanding white screen. The picture field presented by the camera as a rectangle is revealed by Serra's measurements to be a trapezoid. The problem becomes especially clear when the window is filmed from the same oblique angle, also appearing as a trapezoid although it is of course actually rectangular.

The film essentially demonstrates, not without a certain measure of slapstick, what can be learned in any course on perspective drawing: two-dimensional pictures contain not space but an illusion of space. On the one hand, the difference between a space seen through the camera and a space seen without technical equipment is important to Serra – a point he often mentions in response to overhasty comparisons between his films and his sculptures in interviews, where he is often confronted with the theorem of "sculptural film." On the other hand, the simple logic of the frame is fascinating because we now probably accept the ambivalence of film and photography as interpretations of reality more than ever before – even though, as Serra has pointed out: "These media fundamentally contradict the perception of the thing to which they allude. Objective physical measurement of real and physical depth, coupled with apparent measurement of film depth, points to the basic contradiction posed in the perception of a film or a photo."

Richard Serra: "I was curious about what the parameters were for the person who was looking through the camera as distinct from those of the subject who was being filmed, and how each of those viewpoints was contradictory (if the film was edited) to what the person viewing the film sees."

Mit einem Lineal vermisst Serra verschiedene Bereiche eines Zimmers. Dabei folgt er den Kommandos des Kameramannes, der – wie auch die BetrachterInnen des Filmes – den Raum durch die Kamera sieht und Serra aus dem Off die Positionen mitteilt, an denen das Lineal jeweils anzulegen ist, damit die Messungen parallel zu den Rändern des durch die Kamera kadrierten Bildfeldes verlaufen. Unter anderem wird die Kamera im schrägen Winkel auf eine weisse Stellwand gerichtet. Das von der Kamera als Rechteck wiedergegebene Bildfeld erweist sich in Serras Messung hingegen als Trapez. Besonders anschaulich wird das Problem, wenn aus demselben schrägen Kamerawinkel ein Fenster gefilmt wird, das entsprechend im Bild als Trapez erscheint, obwohl es sich im tatsächlichen Raum natürlich um ein Rechteck handelt.

Im Prinzip demonstriert der Film – nicht ohne ein bewusstes Moment von Slapstick – genau das, was vermutlich in jedem Kurs zum Thema perspektivisches Zeichnen erlernt werden kann: In zweidimensionalen Bildern gibt es keinen realen Raum, sondern lediglich die Illusion von Raum. Zum einen dürfte Serra die Veranschaulichung des Unterschieds zwischen einem durch die Kamera gesehenen Raum und einem ohne technisches Gerät wahrgenommenen Raum wichtig sein. Diesen Punkt führt er in Interviews immer wieder an, um voreilige Vergleiche zwischen seinen Filmen und seinen Skulpturen zu entkräften; er reagiert damit darauf, dass er wiederholt mit dem Theorem des »skulpturalen Filmes« konfrontiert wird. Zum anderen ist die simple Logik von *Frame* gerade heute so faszinierend, weil wir die Ambivalenz von Film und Fotografie als Interpretationen der Wirklichkeit vermutlich mehr denn je akzeptieren – trotz allen Wissens, dass sich diese Medien in einem fundamentalen Widerspruch zu den repräsentierten Dingen befinden: "These media fundamentally contradict the perception of the thing to which they allude. Objective physical measurement of real and physical depth, coupled with apparent measurement of film depth, points to the basic contradiction posed in the perception of a film or a photo." (Richard Serra)

Tina Turning, 1969
Film, 16 mm, black and white, 2 min.
Camera: Robert Fiore
Courtesy of the Museum of Modern Art
Circulating Film and Video Library
Copyright Richard Serra



We see the head of a young woman in close-up as she spins round and round, her hair and face alternating at high speed – almost like in a wipe transition. The film ends with a state of physical exhaustion and dizziness on the part of the performer (the artist Tina Girouard). Precarious states of balance – formations that look as if they might collapse any moment – recur throughout Serra's work, right from the start. When *Tina Turning* was made, he had already begun work on the *Skullcracker* series: unstable stacks of loose sheet metal arranged with the help of a crane. And 1969 was also the year he made *One Ton Prop (House of Cards)* and other pieces made out of lead sheets leaned against one another. In these works, quantities of material of considerable weight were used to make fragile structures held in place by gravity with very few points of contact. Rather than objects, these works can best be viewed as "relational constructs" as Eric de Bruyn puts it. He defines such constructs as groups of elements that are "always on the verge of entropic collapse." In this context, Serra himself uses the term "arrested motion." In these works which always seem to be on the verge of toppling over, time is not transcended, but isolated. The same applies to films like *Hand Catching Lead* (see 1) or *Tina Turning* (in which the performer really does lose her balance – retrospectively and maybe involuntarily inscribing the action in a kind of classical narrative).

In der Grossaufnahme wird der Kopf einer jungen Frau gezeigt, während sie sich immer wieder im Kreis um die eigene Achse dreht; Gesicht und Haare wechseln einander stetig und in hohem Tempo ab. Der Film endet mit dem physischen Erschöpfungszustand beziehungsweise einem Schwindelanfall der Darstellerin (es handelt sich um die Künstlerin Tina Girouard). Prekäre Balancezustände – Formationen, die so wirken, als könnten sie von einem Moment zum anderen ins Taumeln geraten – durchziehen Serras Werk von Beginn an. Zum Entstehungszeitpunkt von *Tina Turning* hatte er bereits an der *Skullcracker*-Serie gearbeitet: labile, aus lose angehäuften grossformatigen Stahl- und Metallplatten konstruierte Stapel, die er mithilfe eines bemannten Kranes arrangieren liess. 1969 war auch das Entstehungsjahr von *One Ton Prop (House of Cards)* sowie anderen Werken, die aus frei aneinandergelehnten Bleiplatten geschaffen wurden. In ihnen werden erhebliche Material- und Gewichtsmengen allein durch die Schwerkraft und mit nur wenigen Berührungspunkten zu fragilen Gebilden gefügt, die man weniger als Objekte denn als »relationale Gebilde« sehen könnte, wie Eric de Bruyn es beschreibt. Er bezeichnet diese als Gruppen von Elementen, die sich »immer am Rande eines entropischen Kollapses« befinden. Serra selbst verwendet in diesem Zusammenhang den Ausdruck der »arretierten Bewegung«. Zeit wird in diesen Werken, die sich immer kurz vor dem Moment des Umfallens zu befinden scheinen, nicht transzient, sondern vielmehr isoliert; so auch im Fall von Filmen wie *Hand Catching Lead* (vgl. 1) oder *Tina Turning* (wobei hier die Darstellerin tatsächlich die Balance verliert, was die Handlung rückwirkend in eine Art klassisches Narrativ einbindet).

Color Aid, 1970/71
 Film, 16 mm, color, sound, 36 min.
 Camera: Robert Fiore
 Courtesy of the Museum of Modern Art
 Circulating Film and Video Library
 Copyright Richard Serra

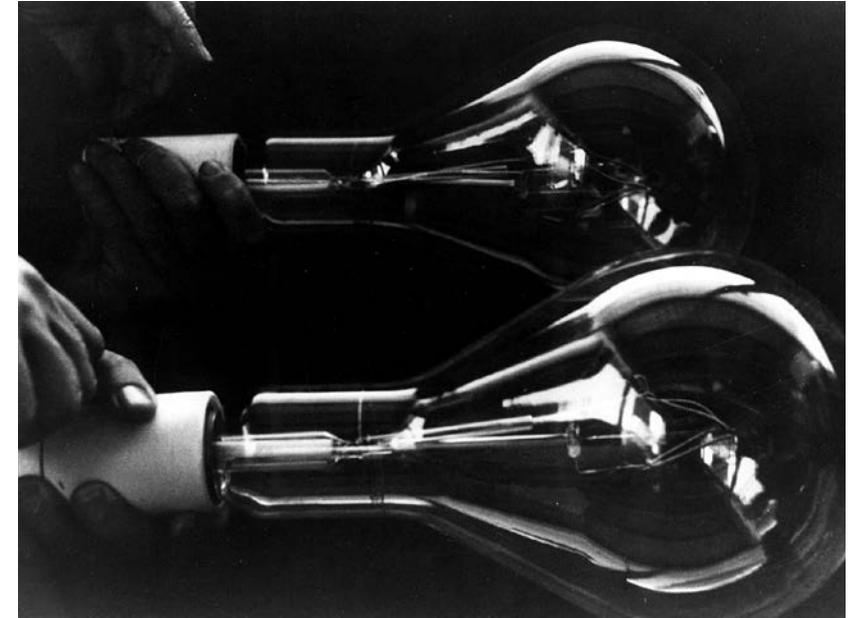


The camera is pointed at a pile of sheets of different colored paper. The edges of the paper lie outside the frame, causing paper surface and picture surface to coincide (see 10). One by one, Serra's hand swipes the uppermost sheet of paper upwards out of the frame with his hand, revealing the sheet beneath. The procedure recalls the film editing technique of the wipe transition, in which one image superimposes itself sideways over another, finally replacing it. In a film, this is used to connect action taking place at the same time in different places. As such, the wipe symbolizes the omnipresent, "all-knowing" camera. By intervening with his hand, Serra breaks this illusion. The choice and sequence of colors seems to follow no pattern – if there is one, it is not immediately identifiable. Instead, Serra seems to be interested here in color as a component of film. In the 1960s, he studied at Yale University in New Haven, where he was assistant to the émigré Bauhaus artist Josef Albers, aiding him in seminars and during work on his legendary book *The Interaction of Color*. One of the theories demonstrated in this book is that people have difficulty remembering specific shades of color and that in spite of the variety of colors that exist, few people can distinguish more than twenty by name. The film's title refers to the set of 220 color papers developed in 1948 as a backdrop for photographers that has since become a widespread tool in art and design.

Die Kamera ist auf einen Stapel unterschiedlich monochrom gefärbter Papierbögen gerichtet. Die Ränder des Papiers liegen ausserhalb des Bildausschnitts, was zur Ineinsetzung von Papier- und Bildfläche führt (vgl. 10). Blatt für Blatt wischt Serras Hand den jeweils sichtbaren Papierbogen mit der flachen Hand nach oben aus dem Bildfeld und legt das darunterliegende Blatt frei. Der Vorgang erinnert an die Filmschnitttechnik der Wischblende, bei der das Bild durch ein anderes überblendet und ersetzt wird. Im Film können damit Handlungen, die zeitgleich an verschiedenen Orten stattfinden, miteinander verknüpft werden. Insofern ist die Wischblende Symbol einer omnipräsenten, »allwissenden« Kamera. Durch das Eingreifen mit der Hand durchbricht Serra diesen Illusionsraum. Die präsentierte Auswahl und Abfolge von Farben scheinen keinem Muster zu folgen – falls doch eines existiert, ist es nicht unmittelbar erkennbar. Vielmehr scheint sich Serra hier für die Farbe als eine Komponente von Film zu interessieren. In den 1960er-Jahren studierte Serra an der Yale University in New Haven, wo er Assistent des emigrierten Bauhauskünstlers Josef Albers war und diesen bei seinen Seminaren und der Arbeit an dem legendären Buch *The Interaction of Color* unterstützte. Eine der darin von Albers demonstrierten Thesen lautet, dass Menschen sich kaum an einen spezifischen Farbton erinnern können und die meisten trotz der existierenden Vielfalt kaum mehr als zwanzig Farben namentlich nennen können. Der Filmtitel bezieht sich auf die 1948 entwickelte und ein Set von 220 Blättern umfassende Farbpalette, die ursprünglich als Hintergrund für Fotografen entwickelt worden war und seitdem in Kunst und Design verbreitet Anwendung fand.

Paul Revere, 1971
Film, 16 mm, black and white, sound, 9 min.
Collaborator: Joan Jonas
Courtesy of the Museum of Modern Art
Circulating Film and Video Library
Copyright Richard Serra

Using the example of a historical communication system based on a small number of light and sound signals, the film addresses fundamental problems and questions of nonverbal information exchange. Working with Joan Jonas, Serra discusses the phrase "One, if by land, and two, if by sea," the secret signal used by the freedom fighter Paul Revere and other patriots during the American Civil War (1875–1883) to let people know whether British troops were approaching by land or by sea. The various scenarios played through in the film for the failure or success of the intended flow of information recall the language used by Thomas Schelling on which Serra later focused in the video *Surprise Attack* (see 11). In *Paul Revere*, the light and sound signals are used as dramatic tools, above all the strong solarization and contrast effects created by the switching on and off of the two light bulbs held by Serra. This also shows the influence of Jonas, who at this time was using elements and objects from the field of film in her own performances.



Am Beispiel eines auf wenige Licht- und Tonsignale reduzierten historischen Kommunikationssystems thematisiert der Film grundlegende Probleme und Fragen des nonverbalen Informationsaustauschs. Serra bezieht sich hier – in Zusammenarbeit mit Joan Jonas – auf den Spruch »One, if by land, and two, if by sea«, der auf das geheime Signal anspielt, das Paul Revere und andere Patrioten während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges (1875–1883) verwendeten, um zu kommunizieren, ob sich die britischen Truppen, beispielsweise beim Angriff auf eine Stadt, auf dem See- oder dem Landweg näherten. Die unterschiedlichen Szenarien, die in Serras und Jonas' Film für das Gelingen beziehungsweise Scheitern des intendierten Informationsflusses durchgespielt werden, erinnern teilweise an die Sprache aus Analysen Thomas Schellings, mit denen Serra sich später in dem Video *Surprise Attack* beschäftigt (vgl. 11). In *Paul Revere* werden die thematisierten Licht- und Tonsignale insbesondere als dramaturgische Mittel eingesetzt; vor allem durch das wechselseitige Ein- und Ausschalten zweier von Serra gehaltener Glühbirnen, die im Film zu starken Solarisations- und Hell-Dunkel-Effekten führen. Hier zeigt sich auch der Einfluss von Jonas, die zu jener Zeit Elemente und Gegenstände aus dem Filmbereich in ihren eigenen Performances zum Einsatz bringt.

Anxious Automation, 1971
Video, black and white, sound, 4 min. 27 sec.
Collaborators: Joan Jonas, Gerry Schum
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1980.71
Copyright Richard Serra



In *Anxious Automation*, quick switching between two camera positions, abrupt zooms, and jump cuts are used to strongly fragment the brief arm and head movements of the performer (Joan Jonas), as well as stretching time by repetition. When it was made (and maybe even today) the video highlighted the degree to which conventional perception of film action (shaped by television and cinema) is influenced by continuity effects that soften and conceal the breaks created by editing between film time and real time, thus supporting the film illusion. In contrast to this, Serra uses shock (not unlike Brechtian theater) to heighten the viewer's awareness of the normative function of the filmic construction. Various aspects of *Anxious Automation* have long since become part of the prevailing aesthetic for television series, cinema films, and music videos. The soundtrack reproduces tapping sounds made by the musician Philip Glass drumming with his fingertips on the microphone.

In *Anxious Automation*, dessen Titel etwa mit »unruhiger« oder »irritierender Automation« übersetzt werden kann, wird eine kurze Arm- und Kopfbewegung der Darstellerin (Joan Jonas) durch das schnelle Hin-und-her-Springen zwischen zwei Kamerapositionen, durch heftige Zoombewegungen und Jump Cuts stark fragmentiert und durch Wiederholungen zeitlich ausgedehnt. Zu seiner Entstehungszeit und vielleicht auch heute vermittelt das Video, wie sehr die konventionelle – durch Fernsehen und Kino geprägte – Wahrnehmung filmischer Handlung von Continuity-Effekten beeinflusst wird, die schnittbedingte Brüche zwischen filmischer und realer Zeit abmildern und verstecken, um die filmische Illusion zu stützen. Im Gegensatz hierzu versucht Serra, schockartig – und dabei dem brechtschen Theater nicht unähnlich – das Bewusstsein der BetrachterInnen für die normierende Funktion der filmischen Konstruktion zu sensibilisieren. Aus heutiger Sicht sind diverse Aspekte der Ästhetik von *Anxious Automation* längst durch Musikvideos zum ästhetischen Standard geworden, der auch in die Bildwelten von Serien, Kinofilmen oder YouTube Einzug gehalten hat. Die Tonebene des Videos gibt Klopfgeräusche wieder, die der Musiker Philip Glass mit den Fingern direkt auf das Mikrofon getrommelt hat.

China Girl, 1972
Video, black and white, sound, 11 min.
Collaborator: Gerry Schum
Courtesy of the Stiftung Situation Kunst, Bochum
Copyright Richard Serra

The camera is pointed at a stack of paper. As in *Color Aid* (see 7), the edges of the sheets lie outside the frame, so that the paper surface and the picture surface coincide. Again and again, Serra's hand marks the top sheet with a vertical chalk line before wiping it downwards out of the picture downwards, revealing the unmarked sheet underneath. During the video, this process is repeated more than two hundred times. The sheets gradually get darker, grayscale for grayscale. The difference is barely noticeable from sheet to sheet, but in the course of the film the color fades from white to black, which in turn has an impact on the perception of the film's other elements. At the start, the white chalk lines hardly stand out from the pale paper, while the dark skin tone contrasts starkly with it. Increasingly, the pale lines stand out from the darker paper while the contrast with the hand decreases – the lines now act almost as protagonists. Towards the end of the film, both the chalk lines and the hand stand out clearly against the dark paper.

The video's title derives from the term still commonly used in the American film industry for the picture (mostly the portrait of a woman against a color scale) that appears on the film reel leader for the purpose of color matching, referred to as the "China Girl." The trope of the China Girl is a recurring theme in both experimental and mainstream cinema.



Die Kamera ist auf einen Stapel Papierbögen gerichtet. Wie schon bei *Color Aid* (vgl. 7) liegen auch hier die Ränder des Papiers ausserhalb des Bildausschnitts, sodass Papier- und Bildfläche in eins fallen. Blatt für Blatt markiert Serras Hand den jeweils sichtbaren Papierbogen mittels eines vertikalen weissen Ölkreidestriches. Unmittelbar danach wischt er den benutzten Bogen mit der flachen Hand aus dem Bildfeld und legt das darunterliegende Blatt frei. Die Handlung wiederholt sich während der Dauer des Videos mehr als zweihundert Mal. Schritt für Schritt verdunkeln sich die Blätter um je eine Graustufe aus der Skala zwischen Weiss und Schwarz. Der Farbunterschied ist von Blatt zu Blatt kaum zu bemerken, entfaltet sich aber über die Dauer des Filmes als Weiss-Schwarz-Verlauf. Dieser wirkt sich auf die Wahrnehmung der anderen Elemente des Videos aus. So heben sich die weissen Kreidestriche zu Beginn kaum von dem hellen Papier ab, während die Hautfarbe der Hand im deutlichen Kontrast zu den Bögen steht. Immer mehr setzen sich die hellen Striche vom dunkler werdenden Papier ab, während das Kontrastverhältnis von Hand und Papier schwächer wird – die Linien agieren jetzt gleichsam als Protagonisten. Zum Filmende treten sowohl die Kreidelinien als auch die Hand auf dem dunklen Papier deutlich hervor.

Der Titel des Videos leitet sich von dem noch heute in der amerikanischen Filmindustrie gebräuchlichen Terminus für das Bild ab – meist das Porträt einer Frau vor einer Farbskala –, das zum Farbgleich auf den Vorspannbändern von Filmen erscheint, das sogenannte »China Girl«. Die Trope des China Girl durchzieht immer wieder sowohl das experimentelle als auch das Mainstream-Kino.

Surprise Attack, 1973
Video, black and white, sound, 1 min. 45 sec.
Camera: Babette Mangolte
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1980.73
Copyright Richard Serra



We see Serra's lower arms, framed in close-up by the Franco-American filmmaker Babette Mangolte, as they throw a block of lead back and forth, from hand to hand. While the palm facing the camera becomes increasingly blackened, Serra matches the rhythm of his movements to his recitation of a passage from the famous book *The Strategy of Conflict* by the American economist and Nobel laureate Thomas Schelling whose analysis based on game theory exerted a key influence on the Western understanding of conflict and cooperation, including the political (and nuclear) strategy of the United States over a period of decades. The text featured in *Surprise Attack* is based on a controversial scenario in game theory – "If you hear a burglar downstairs, should you pick up a gun or not pick up a gun?" – that transfers the military question of a preventive strike to the psychological level of personal self-defense.

Zu sehen sind die von der französisch-amerikanischen Filmemacherin Babette Mangolte in Nahaufnahme kadrierten Unterarme Serras, während dieser immer wieder ein Stück Blei von einer Hand in die andere wirft. Während sich die der Kamera zugewandte Handinnenfläche zunehmend einschwärzt, rezitiert Serra im Rhythmus der Bewegung einen Textabschnitt aus dem bekannten Buch *The Strategy of Conflict* des amerikanischen Wirtschaftsnobelpreisträgers Thomas Schelling, der auf Basis spieltheoretischer Analysen das westliche Verständnis von Konflikt und Kooperation bis hin zur (nuklear-)strategischen Politik der USA über Jahrzehnte massgeblich geprägt hat. Das Textsegment, mit dem Serra in *Surprise Attack* arbeitet, basiert auf dem umstrittenen spieltheoretischen Szenario – "If you hear a burglar downstairs, should you pick up a gun or not pick up a gun?" –, das die militärische Frage eines Präventivschlags auf die psychologische Ebene individueller Selbstverteidigung überträgt.

Television Delivers People, 1973
Video, color, sound, 6 min. 27 sec.
Collaborator: Carlotta Schoolman
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1980.72
Copyright Richard Serra

Television delivers
people to an
advertiser.

There is no such thing
as mass media in the
United States except
for television

“The product of television, commercial television, is the audience. Television delivers people to an advertiser. [...] It is the consumer who is consumed. You are the product of TV. You are delivered to the advertiser, who is the customer. He consumes you. The viewer is not responsible for programming. [...] You are the product of TV.”

Who consumes whom? Do viewers consume television or vice versa? In 1973, Serra gave a clear answer to this question in *Television Delivers People*. With nonstop commercial background music, the video presents a deliberately agitprop-like text in the form of an endless closing sequence in yellow and blue assembled by Serra out of various texts on the topic of public television. The video, which was also broadcast several times on television (for example on WTTW in Chicago), was made at a time when Serra’s interest in the medium had deepened and when the question of how artists should position themselves in relation to television was becoming more and more important.

“The product of television, commercial television, is the audience. Television delivers people to an advertiser. [...] It is the consumer who is consumed. You are the product of TV. You are delivered to the advertiser, who is the customer. He consumes you. The viewer is not responsible for programming. [...] You are the product of TV.”

Wer konsumiert wen – die BetrachterInnen das Fernsehen oder umgekehrt? *Television Delivers People* hält 1973 die klare Antwort Serras auf diese Frage parat. Nonstop mit kommerzieller Hintergrundmusik unterlegt, präsentiert das Video einen bewusst agitpropartigen Text in Form eines endlosen, gelb-blau gefärbten Abspanns, den Serra aus verschiedenen Texten rund um das Thema öffentliches Fernsehen montiert hatte. Das Video, das einige Male auch im Fernsehen ausgestrahlt wurde – zum Beispiel auf WTTW (Chicago) –, ist zu einer Zeit entstanden, in der sich Serras Interesse an dem Medium vertieft hatte und die Frage, welche Haltung KünstlerInnen gegenüber dem Fernsehen einnehmen sollten, zunehmend an Relevanz gewann.

Boomerang, 1974
Video, color, sound, 11 min. 18 sec.
Collaborator: Nancy Holt
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1980.74
Copyright Richard Serra



Like *Tina Turning* (see 6) and *Anxious Automation* (see 9), *Boomerang* is a film based not on a script but on an open-ended test set-up. It shows the artist Nancy Holt speaking into a microphone whose signal is played back with a slight delay into the headphones she is wearing. Holt herself, then, only hears her own words after this delay. Without having prepared herself for the situation, she reflects while speaking on the ways this delay affects what she is saying and on the relationship between her own thinking and its rendering into speech.

Wie *Tina Turning* (vgl. 6) oder *Anxious Automation* (vgl. 9) gehört auch *Boomerang* zu jenen Arbeiten Serras, die nicht auf der Basis eines Filmskripts entstanden sind, sondern einer offen definierten Versuchsanordnung folgen. Das Video zeigt, wie die Künstlerin Nancy Holt in ein Mikrofon spricht, dessen Signal mit einer kurzen Zeitverzögerung auf Kopfhörern, die sie trägt, abgespielt wird. Sie selbst kann ihre eigenen Worte also erst nach dieser Verzögerung hören. Ohne sich auf die Situation vorbereitet zu haben, reflektiert Holt während des Sprechens, wie sich die Verzögerung auf das Gesprochene bzw. auf das Verhältnis zwischen ihrem eigenen Denken und dessen Versprachlichung auswirkt.

Prisoner's Dilemma, 1974
Video, black and white, sound, 40 min. 17 sec.
Collaborator: Robert Bell
Courtesy of the Museum of Modern Art
Circulating Film and Video Library
Copyright Richard Serra



This video resulted from an experiment Serra conducted in 1974 at the exhibition space at 112 Greene Street in New York. At this time, he was fascinated by the phenomenon of the so-called prisoner's dilemma: Two individuals, both involved in the same crime, are interrogated separately. If both deny the crime, both receive modest sentences. If each implicates the other, the sentences are slightly tougher. But if one betrays the other while the other remains silent, the former is set free while the latter serves the maximum sentence. In this situation, the focus is on mutual trust between the detainees and their assessment of how the other will behave. Serra transposed this scenario onto a situation that works with elements of a TV show. Filmed by three different cameras (Robert Fiore, Babette Mangolte, Mark Obenhaus), critic Bruce Boice and gallerist Leo Castelli were separately confronted by an "interrogator" with a similar set of choices: if both choose A, they will be held for four hours in a cellar; if both choose B they will be held there for two hours; if only one of them is prepared to choose A, then that person goes free while the other has to spend six hours in the cellar, alone. Serra separated the audience from the action by a thin wall of paper, meaning the dialogue could be heard live but the action had to be watched on screens. The video shows edited material from the three cameras, giving only a limited sense of the live situation.

Das Video resultiert aus einem Experiment, das Serra 1974 im Ausstellungsraum 112 Greene Street in New York veranstaltete. Zu dieser Zeit war Serra vom Phänomen des sogenannten Gefangenendilemmas fasziniert: Zwei Personen, beide in dasselbe Verbrechen verwickelt, werden getrennt voneinander verhört. Sollten beide das Verbrechen leugnen, erhalten sie geringe Strafen. Falls beide gestehen, fallen die Strafen etwas höher aus. Die Höchststrafe wird nur dann ausgesprochen, wenn einer die Beteiligung leugnet, während der andere sie gesteht. In der Situation geht es um das gegenseitige Vertrauen zwischen den Verhafteten bzw. um die Einschätzung, wie der andere sich verhalten wird. Serra übertrug das geschilderte Szenario auf eine Situation, die mit Elementen einer TV-Show arbeitet: Von drei verschiedenen Kameras gefilmt (Robert Fiore, Babette Mangolte, Mark Obenhaus), wurden der Kritiker Bruce Boice und der Galerist Leo Castelli einzeln durch den »Verhörer« mit einer ähnlich gelagerten Wahlmöglichkeit konfrontiert: Würden beide A wählen, hätten sie mit 4 Stunden Arrest im Keller zu rechnen – würden beide B wählen, verbrächten sie dort immerhin noch 2 Stunden. Wäre allerdings nur einer von beiden bereit, sich für A zu entscheiden, so wäre diese Person frei, während die andere allein 6 Stunden im Keller ausharren müsste. Das Publikum trennte Serra durch eine dünne Papierwand vom Geschehen; es konnte die Dialoge auf der anderen Seite der Wand zwar hören, musste die Handlung jedoch über Monitore verfolgen. Das Video zeigt den Zusammenschnitt der drei Aufnahmen und kann die Livesituation nur bedingt wiedergeben.

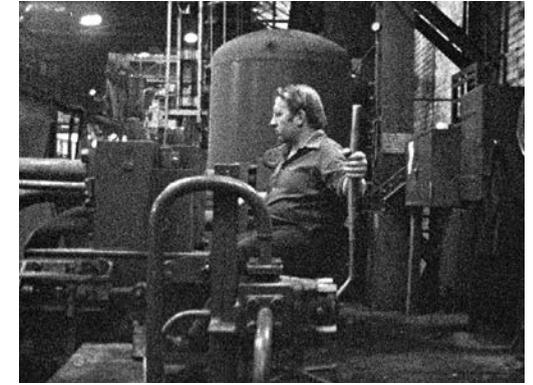
Railroad Turnbridge, 1976
Film, 16 mm, black and white, 19 min.
Courtesy of the Museum of Modern Art
Circulating Film and Video Library
Copyright Richard Serra



The well-known opening sequence and other parts of the film were made by placing the camera on the rotating central section of a railroad bridge over the Willamette River in Oregon. The rotating of the bridge – to switch between shipping and train traffic – creates a pan. The bridge itself becomes a huge tripod that determines the movement of the camera. For this reason, the bridge structure appears in the film as a static frame, creating the impression that the landscape visible at the end of the “tunnel” is moving, as if it were a back projection onto a screen at the end of the bridge space. In fact, however, this landscape is the only thing in the picture that is not moving. Like the earlier film *Frame* (see 5), *Railroad Turnbridge* demonstrates the discrepancy between the reality of exterior space and its translation into the structure of film. The film image created in *Railroad Turnbridge* also recalls Martin Heidegger’s description of the bridge as something that “gathers the earth as landscape,” that “makes the whole landscape and its space speak in a specific way with one voice.” Serra, too, emphasizes his ontological interest in the concept of the bridge when he says: “I think there was really a need to investigate what ‘bridgeness’ meant to me.” In *Railroad Turnbridge*, it is the bridge that causes both the landscape and the film itself to “speak”: the film follows the sequence of its procedures – turning, opening for the passing ship, turning again, closing for the passing train. The mechanics of the bridge become the grammar of the film.

Die bekannte Anfangssequenz und andere Teile des Filmes entstanden, indem Serra die Kamera auf den drehbaren mittleren Abschnitt einer Eisenbahnbrücke, die über den Willamette River in Oregon führt, aufstellte. Der Drehvorgang der Brücke – um zwischen Schiffs- und Zugverkehr zu wechseln – löst den Kameraschwenk aus. Die Brücke wird zum gigantischen Stativ, das die Bewegung der Kamera bestimmt. Aus diesem Grund erscheint die Brückenkonstruktion im Film als statischer Bildrahmen. Es entsteht der Eindruck, als würde sich die am Ende des Tunnels sichtbare Landschaft bewegen, als handle es sich um eine Rückprojektion, die im hinteren Zentrum des Brücken- respektive Bildraumes eingespielt wird. Tatsächlich ist aber die Landschaft der einzige Bildinhalt, der sich nicht bewegt. Wie zuvor schon *Frame* (vgl. 5) demonstriert *Railroad Turnbridge* so die Diskrepanz, die zwischen der Realität des Aussenraumes und dessen Übersetzung in die Struktur des Filmes besteht. Das in *Railroad Turnbridge* geschaffene Filmbild erinnert auch an die Überlegung Martin Heideggers, der die Brücke »als Versammelndes der Landschaft« beschrieb, die das »Ganze der Landschaft und ihren Raum auf ihre spezifische Weise einheitlich zum Sprechen« bringt. Auch Serra betont sein ontologisches Interesse an dem Bauwerk, wenn er sagt: “I think there was really a need to investigate what ‘bridgeness’ meant to me.” In der Tat ist es die Brücke in *Railroad Turnbridge*, die sowohl die Landschaft als auch den Film zum »Sprechen« bringt: Linear folgt dieser ihren Abläufen – Drehung, Öffnung für das vorbeifahrende Schiff, erneute Drehung, Schliessung für den darüberfahrenden Zug. Die Mechanik der Brücke wird zur Grammatik des Filmes.

Steelmill/Stahlwerk, 1979
Film, 16 mm, black and white, sound, 29 min.
Collaborator: Clara Weyergraf
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1980.75
Copyright Richard Serra



“We form notions of what we think a class is, what’s right for that class, without ever really investigating the working experience of that class. Having worked in steel mills in America, and having some admiration for the working class, I thought I was going to find the healthy, happy, heroic German worker who lived for his work. In fact I found a situation that probably hasn’t changed for two or three centuries.” (Richard Serra)

The film has two parts. On the one hand, we see the production of the monumental steel cube *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* that Serra had made in the (now closed) Henrichshütte steelworks in Hattingen and then installed outside the Neue Nationalgalerie in Berlin. On its way through the production hall, the cube – heated to hundreds of degrees and glowing white hot – becomes not only a protagonist but also a light source for the film. Just as the sequence of shots in *Railroad Turnbridge* (see 15) is arranged by analogy with the functioning of the bridge, in *Steelmill/Stahlwerk* it follows the production process. Here, however, the linearity is barely visible, broken by abrupt editing that makes no concessions to continuity, and the film offers the viewer no orientation concerning the overall working process of the steelworks. In this way, Serra transposes his often stated view that the division of labor results in an alienation of workers from the end product onto the structure of the film: just as those working on specific production phases knew little about the final products on which they were working, the film’s viewers can grasp the overall production context only fragmentarily. The first part of the film consists of recordings of interviews conducted by Clara Weyergraf with Henrichshütte workers who wished to remain anonymous. The film was controversial at the time, especially on the left, in terms of how far such documentaries merely serve to cement prevailing conditions. In fact, Serra aimed to set his film apart from two different approaches: both the heroicizing practiced by Russian filmmaker Dziga Vertov and the kind of uncritical aestheticization being undertaken by a television crew filming in the steelworks alongside Serra and Weyergraf.

“We form notions of what we think a class is, what’s right for that class, without ever really investigating the working experience of that class. Having worked in steel mills in America, and having some admiration for the working class, I thought I was going to find the healthy, happy, heroic German worker who lived for his work. In fact I found a situation that probably hasn’t changed for two or three centuries.” (Richard Serra)

Der Film besteht aus zwei Teilen. Zum einen wird die Produktion des monumentalen Stahlwürfels *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* gezeigt, den Serra in der mittlerweile stillgelegten Henrichshütte in Hattingen herstellen liess und anschliessend vor der Neuen Nationalgalerie in Berlin aufstellte. Auf seinem Weg durch die Produktionshalle wird der Würfel – Hunderten von Grad ausgesetzt und deswegen weiss glühend – nicht nur zum Protagonisten, sondern auch zur Beleuchtungsanlage des Filmes. So, wie in *Railroad Turnbridge* (vgl. 15) die Sequenz der Einstellungen analog zu den Funktionsabläufen der Brücke angeordnet ist, folgt sie in *Steelmill/Stahlwerk* dem Fertigungsprozess – allerdings ist die Linearität hier kaum sichtbar, weil sie durch den abrupten, nicht auf Kontinuität angelegten Schnitt gebrochen wird und der Film den BetrachterInnen keine Orientierung über die Gesamtheit der Arbeitsabläufe des Stahlwerks bietet. Auf diese Weise überträgt Serra seine mehrfach betonte Sichtweise, dass die Arbeitsteilung in der Entfremdung der Arbeiter vom Endprodukt resultiert, auf die Struktur des Filmes: So, wie die Arbeiter bestimmter Produktionsphasen wenig über die Endprodukte wussten, an denen sie mitwirkten, kann der Betrachter des Filmes den Produktionszusammenhang nur fragmentarisch erfassen. Im ersten Teil des Filmes sind Aufnahmen von Interviews zu hören, die Clara Weyergraf mit auf eigenen Wunsch anonym gebliebenen Arbeitern der Henrichshütte durchgeführt hatte. Im Kontext des Deutschen Herbstes wurde der Film gerade von der Linken kontrovers diskutiert. Dabei ging es vor allem um die Frage, inwieweit die Dokumentation die Verhältnisse nur zementieren würde. Tatsächlich wollte sich Serra von zwei verschiedenen Herangehensweisen abgrenzen: sowohl von einer Heroisierung im Sinne des russischen Filmmachers Dziga Vertov als auch von einer unkritischen Ästhetisierung des Stahlwerks, wie sie ein zeitgleich mit Serra und Weyergraf filmendes Fernseheteam vornahm.

Framing the hand: On Richard Serra's films
Maja Naef

“... that thing that fills the frame and that is not so much a thing as a relationship, a transitivity.” (Rosalind Krauss)

Unlike his sculptures and architectural interventions in public space, Richard Serra's films are little known and rarely seen. A key aspect of his sculptural practice is that the works cannot be experienced as a whole, as is evident, for example, in the case of *Intersection* (1992) at Theaterplatz in Basel. Nonetheless, each work stands for itself. I would like to take this relationship between the fragmentariness of our experience and the autonomy of the work, an issue of fundamental importance for Serra's sculpture, as my point of departure for a discussion of his film oeuvre.

Serra's first 16-mm films were made at the same time as early sculptures like *Belts* (1966/67) or *One Ton Prop (House of Cards)* (1969). In these “process pieces,” he saw the processing of material not as a manipulation of properties but as a highlighting of materiality itself via specific procedures like rolling, cutting, folding, or stretching, and as a way of drawing attention to the immediate spatial situation in which such an activity meets with the material. The broader context within which Serra's films can be situated is that of post-war American experimental film, a scene that flourished in the second half of the late 1960s in New York, centering on Jonas Mekas. In 1970, the Anthology Film Archives opened, a venue for experimental film that still plays an important role today. In the early 1970s, Serra regularly attended screenings there, watching films by Jack Smith, Bruce Conner, Michael Snow, Hollis Frampton, or Andy Warhol.¹ In an interview with the film critic Annette Michelson, Serra mentions Warhol's *Chelsea Girls* (1966) as one of his most formative film experiences of this period. Warhol, who came to prominence in the 1950s mainly with screen-prints and paintings, had no prior technical knowledge when he began using a 16-mm camera in 1964. This fact, described by Serra as “Warhol's great freedom to pick up the camera the way he did, with the detachment that he had,”² made film seem accessible for Serra, too, who liked the unpretentious American poetry he discovered in Warhol's films and the immediacy occasioned by these works. Serra has also mentioned Michael Snow's *Wavelength* (1967) – the prolonged static shot and the theme of filmic space – as a fundamentally new film experience.

In the remarks below, I will be concentrating on Serra's 16-mm films,³ especially the “hand and process” series,⁴ four black-and-white films made in 1968 and 1969. They are all roughly three minutes long, corresponding to the length of a

1 The films by these filmmakers have been described by American film theorist P. Adams Sitney as “structural” because they deal with the conditions of perception (see P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford 2002, pp. 347–370).

2 “The Films of Richard Serra: An Interview: Annette Michelson, Richard Serra and Clara Weyergraf” in: *October*, Vol. 10, Fall 1979, pp. 68–104: 74.

3 In the 1970s, Serra also made videos, with television, cybernetics and game theory as important points of reference.

4 I borrow this term from Eric de Bruyn (see Eric de Bruyn, “Handzeichen: Die Filme Richard Serras” in: Ursula Frohne, Lilian Haberer (eds.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, Munich 2012, pp. 661–686, here footnote 3, p. 662).

Die Einstellung der Hand. Zu Richard Serras Filmen
Maja Naef

»... that thing that fills the frame and that is not so much a thing as a relationship, a transitivity.« (Rosalind Krauss)

Richard Serras Filme sind im Vergleich zu seinen Skulpturen und architektonischen Interventionen im öffentlichen Raum kaum bekannt und selten zu sehen. Für Serras skulpturale Praxis ist entscheidend, dass seine Arbeiten nicht im Überblick erfahrbar sind, wie man beispielsweise an *Intersection* (1992) auf dem Basler Theaterplatz sehen kann. Dennoch steht jedes Werk für sich. Die für die Skulptur Serras grundlegende Frage nach dem Verhältnis zwischen der Ausschnitthaftigkeit unserer Erfahrung und der Autonomie des Werkes möchte ich zum Anlass für eine Auseinandersetzung mit Serras filmischem Werk nehmen.

Die ersten 16-mm-Filme Serras entstehen Hand in Hand mit seinen frühen Skulpturen wie beispielsweise *Belts* (1966/67) oder *One Ton Prop (House of Cards)* von 1969. In diesen »Process Pieces« hat Serra die Bearbeitung des Materials nicht als Manipulation stofflicher Eigenschaften verstanden, sondern als eine Form aufgefasst, um die Charakteristik des Materials durch spezifische Eingriffe wie Rollen, Schneiden, Falten oder Ziehen selbst hervortreten zu lassen. Dieser Ansatz ermöglichte es ihm ausserdem, auf die unmittelbare räumliche Situation, in der eine solche Tätigkeit auf das Material trifft, aufmerksam zu machen.

Möchte man Serras Filme jedoch in einen erweiterten Kontext einbetten, ist der amerikanische experimentelle Film der Nachkriegskunst zu erwähnen, der in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre in New York um Jonas Mekas eine Blütezeit erlebte. 1970 wurden die Anthology Film Archives eröffnet und damit ein weiterer bis heute wichtiger Aufführungsort experimentellen Filmschaffens ins Leben gerufen. Dort sass Serra in den frühen 1970er-Jahren regelmässig im Publikum und sah Filme von Jack Smith, Bruce Conner, Michael Snow, Hollis Frampton oder Andy Warhol.¹ Im Gespräch mit der Filmkritikerin und Zeitgenossin Annette Michelson erwähnte Serra, dass Warhols *Chelsea Girls* (1966) zu einer seiner prägendsten Filmerfahrungen dieser Zeit gehörte. Warhol, der in den 1950er-Jahren vor allem durch Siebdrucke und Gemälde hervorgetreten war, hatte, als er 1964 zur 16-mm-Kamera griff, keinerlei technisches Vorwissen – diese Tatsache, nämlich »Warhol's great freedom to pick up the camera the way he did, with the detachment that he had«,² schien Film auch für Serra zugänglich zu machen. Serra war angetan von der unprätentiösen amerikanischen Poesie, die er unter anderem in Warhols Filmen für sich entdeckte, und der Unmittelbarkeit, die diese Werke hervorbrachten. Ausserdem nannte Serra Michael Snows *Wavelength* (1967) – die lange Kamerafahrt und das Thema des filmischen Raumes – als eine für ihn grundlegend neue Filmerfahrung.

In meinen folgenden Überlegungen konzentriere ich mich auf Serras 16-mm-Filme³, vor allem auf die unter der Bezeichnung »Hand and Process« bekannt

1 Die Filme der von Serra genannten Filmemacher hat der amerikanische Filmwissenschaftler P. Adams Sitney mit dem Begriff »strukturell« versehen, da sie sich mit den Bedingungen von Wahrnehmung beschäftigen (vgl. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford 2002, S. 347–370).

2 Richard Serra, in: »The Films of Richard Serra: An Interview. Annette Michelson, Richard Serra and Clara Weyergraf«, in: *October*, 10, Herbst 1979, S. 68–104, hier S. 74.

3 In den 1970er-Jahren hat Serra auch Videofilme gedreht, für die Fernsehen, Kybernetik und Spieltheorie wichtige Referenzen darstellten.

reel of 16-mm film. Serra shot them with a fixed camera. Asked by Michelson what prompted him to make a film, Serra answered as follows:

Someone said to me that he was going to make a film of the construction of *House of Cards*. At that time, [Philip] Glass and I were standing it up in my loft and we were worried about the possibility that it would collapse, and so there was a lot of dollying around and leaning plates and poles with linchpin accuracy. [...] Someone wanted to make a film of our doing that, but I thought that such a film couldn't be anything other than an illustration or depiction. I thought that if I was going to deal with some sort of filmic analogy – I was using lead to construct those pieces – that I could probably do that just by using my hand as a device.⁵

Documenting the process of finding the precarious balance between the four propped plates that would make up *House of Cards* prompted Serra to make a film featuring lead and hands. This is obvious enough. What is less obvious is how the films in the “hand and process” series go beyond the relationship between material, body, and process: the crucial aspect of *House of Cards*, i.e. finding the moment of fragile equilibrium, is also central to the “hand and process” films. In this case, however, the balance concerns the relationship between the scene framed by the camera and the body, represented by the grasping, untangling, measuring, or wiping hands. I would now like to examine this in more detail.

In *Hand Catching Lead* (see 1) Serra's outstretched right lower arm and hand, fingers spread, extends into the picture from the right, against a pale background, while his body remains out of sight. The hand is at the center of the frame, its palm facing us. As pieces of lead of various sizes fall down into the frame, it attempts to grasp them, only to drop them again immediately. Serra's hand is both an actor and an instrument in one. The metal fragments fall through the picture in accordance with the law of gravity. Like all of the “hand and process” series, the film has no sound, lending the action a lightness that contrasts the lead's weight and the hand's exertions with the materiality of the celluloid. But the outstretched arm has an additional task: it must maintain its position, to catch the falling objects but also to mark the fragmentary quality of the film image. The direction of the piece of lead falling defines the frame's top and bottom, the position of the outstretched arm articulates right and left, and the palm facing us makes the distinction between front and back. In this way, the indeterminate field of the framed image becomes a physically oriented space. The interplay between the opening and closing hand and the falling material also gives this space a rhythm; the gripping and releasing recall a sphincter muscle, the pulsing of the heart. Here, rather than operating creatively, the artist's hand appears to be acting instinctively, like a “body-machine.”⁶ But this body-machine falters, seeming to function only with irregularities and malfunctions: Where does the material come from? Where is the camera in relation to the artist's body and to the film space? The arm soon shows signs of fatigue; the hand finds it harder and harder to maintain its position at the center of the frame. Not only does the material obey the law of gravity; there is also a sense

5 *October*, Fall 1979, p. 74. Later, Serra collaborated with Clara Weyergraf to make *Stahlwerk/Steelmill* (1979), which records the making of an artwork at the same time as addressing the working conditions of steelworkers at the time.

6 De Bruyn 2012, p. 674.

gewordene Serie, zu der die vier Schwarz-Weiss-Filme zählen, die Serra zwischen 1968 und 1969 gedreht hatte.⁴ Sie alle haben – der Länge einer 16-mm-Filmrolle entsprechend – eine Dauer von ungefähr drei Minuten. Serra hat sie mit einer fixen Kamera aufgenommen. Im Gespräch mit Annette Michelson antwortet Serra auf die Frage, was den Impuls gab, einen Film zu machen, folgendermassen:

“Someone said to me that he was going to make a film of the construction of *House of Cards*. At that time, [Philip] Glass and I were standing it up in my loft and we were worried about the possibility that it would collapse, and so there was a lot of dollying around and leaning plates and poles with linchpin accuracy. [...] Someone wanted to make a film of our doing that, but I thought that such a film couldn't be anything other than an illustration or depiction. I thought that if I was going to deal with some sort of filmic analogy – I was using lead to construct those pieces – that I could probably do that just by using my hand as a device.”⁵

Die Dokumentation des Prozesses, das prekäre Gleichgewicht zwischen den vier einzelnen aneinandergelehnten Platten zu finden, die *House of Cards* konstituieren, soll den Ausschlag gegeben haben, einen Film zu drehen, in dem Blei und Hände zum Tragen kommen. Das liegt nahe. Weniger naheliegend ist, dass die Filme der »Hand and Process«-Serie über die Beziehungen von Material, Körper und Prozess hinausgehen: Was für *House of Cards* grundlegend ist, nämlich das Moment der fragilen Balance zu finden, ist auch für die »Hand and Process«-Filme zentral. Dieses Gleichgewicht betrifft hier aber das Verhältnis von filmischem Ausschnitt und Körper, der durch die greifenden, sich befreienden, messenden oder wischenden Hände vertreten wird. Dies möchte ich im Folgenden näher betrachten.

Vor hellem Hintergrund greifen Serras ausgestreckter rechter Unterarm und seine gespreizte Hand in *Hand Catching Lead* (vgl. 1) von rechts ins Bild. Den Körper des Protagonisten sehen wir nicht. Die Hand befindet sich im Zentrum des Filmausschnitts, ihre Innenfläche ist uns zugewandt. Sie versucht, die unterschiedlich grossen Bleistücke, die vom oberen Rand her ins Bild fallen, zu ergreifen, um sie sogleich wieder loszulassen. Serras Hand ist Akteur und Instrument gleichermaßen. Die Metallfragmente fallen nach dem Gesetz der Schwerkraft durch den Bildausschnitt. Der Film ist – wie die gesamte »Hand and Process«-Serie – ohne Ton, was dem Geschehen eine Leichtigkeit verleiht, die der Schwere des Bleis und der Muskelarbeit der Hand die Materialität des Filmstreifens gegenüberstellt. Der ausgestreckte Arm hat aber noch eine weitere Aufgabe: Er muss seine Position halten, um die fallenden Stücke aufzufangen, aber auch um die Ausschnitthaftigkeit des Filmbildes zu markieren. Die Fallrichtung des Bleistücks definiert das Oben und Unten des filmischen Ausschnitts, die Ausrichtung von Arm und Hand artikuliert rechts und links, und die uns zugewandte Innenseite der Hand schafft die Unterscheidung zwischen Vorder- und Rückansicht. Das unbestimmte Feld des Ausschnitts wird so zum leiblich orientierten Raum. Aus dem Zusammenspiel von sich schliessender und öffnender Hand und dem fallenden Material gewinnt dieser Raum zudem einen Rhythmus. Öffnen und Schliessen erinnern an einen Schliessmuskel, das Pulsieren des Herzens. Die

4 Diese Bezeichnung übernehme ich von Eric de Bruyn (vgl. Eric de Bruyn, »Handzeichen. Die Filme Richard Serras«, in: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 661–686, hier Fussnote 3, S. 662).

5 *October*, Herbst 1979, S. 74. Serra wird später zusammen mit Clara Weyergraf *Stahlwerk/Steelmill* (1979) realisieren, das einerseits die Entstehung eines Kunstwerks aufzeichnet und andererseits eine Auseinandersetzung mit den damaligen Arbeitsbedingungen der Arbeiter darstellt.

of the body as matter that changes as time passes, that remains subject to an irreversible process that is determined by temporality and the static frame.⁷

Hands Scraping (see 2) begins with lead filings that have been tipped out onto the floor being gathered together with a small piece of cardboard that serves as a shovel and extension of the hand, forming a heap on a wooden surface. This heap fills the frame like an allover pattern. Two pairs of men's hands, extending into the frame from the left and right, proceed to move the filings out of sight. As in *Hand Catching Lead*, we see only lower arms and hands – Serra always shows us bodies as fragments. The position of the camera, filming the action at a slight angle from above, differs from that used in the other “hand and process” films. Eric de Bruyn has pointed out that this makes *Hands Scraping* the film in the series that “refers most clearly to painting (especially Jackson Pollock)”.⁸ The angle allows us to look down on a game board, offering a supposed overview rather than any physical or psychological involvement, while also offering only an excerpt of the uniform layer of lead filings. After thirty seconds, most of the filings, which recall coarse sand, have already been picked up and moved out of sight beyond the frame. With the camera angle unchanged, fingertips and the edges of hands are now used to sweep, scratch, and scrape up the remaining filings, freeing the wooden surface from every last trace of lead. During the film's brief duration, a dramatic choreography unfolds between two pairs of hands. As in a piano piece for four hands, manual skills are performed in a limited space without the hands ever touching. Significantly, the artist's own hands meet here with those of the composer and musician Philip Glass, a key proponent of Minimal music, who was also involved in other film projects by Serra. Whereas at the start of *Hands Scraping*, the focus is on the material and its removal, in the second half the attention shifts to the agility and flexibility of the two pairs of hands and their different characteristics.

Hand Lead Fulcrum (see 4) shows Serra's lower right arm and hand, the fingers holding a roll of lead. Unlike in *Hand Catching Lead*, the hand is not centered: arm and hand are aligned with the top edge of the image, giving them a certain scope for movement within the frame. The weight of the lead pulls arm and hand downwards like a lever; before long, they are pushed right out of the frame. Serra's task here seems to consist in letting his arm and hand traverse the space framed by the static shot in the predetermined time of three minutes. The frame is the scene of diverse forces: the weight of the material versus the strength of the body, spatial distance versus filmic time, roll of lead versus reel of film.

At over five minutes, *Hands Tied* (see 3) is the longest film in the series. It also differs from the rest of the series insofar as the viewer senses from the outset that the film will end as soon as the hands manage to escape their bonds. The hands must execute a kind of reversal, as if imitating a film reel being re-wound. Due to the reflex of pulling the arms towards the center of the body to loosen the knots, the hands repeatedly move wholly or partly outside the frame. This relationship between hands and frame or picture space is reinforced by the stark contrast with the almost black background; the hands look autonomous, as if detached from the rest of the body. Although it zooms out at the beginning of the film, the camera has its fixed position, framing the shot and centering the

7 In her interpretation, Rosalind Krauss compares the lead falling through the picture space as a visualization of gravity with the film running through the projector. By contrast, Eric de Bruyn has noted the film's tendency to “run out,” to have a clear end (see Rosalind Krauss, “Richard Serra: Sculpture” in: Hal Foster, Gordon Hughes (eds.), *Richard Serra*, Cambridge, Mass. 2000, pp. 99–145, here p. 104; and de Bruyn 2012, p. 663).

8 De Bruyn 2012, p. 663, footnote 5.

Künstlerhand agiert hier nicht schöpferisch, sie wirkt triebhaft wie eine »Körper-Maschine«⁶. Doch diese Körper-Maschine stockt, sie scheint nur mit Unregelmäßigkeiten und Störungen zu funktionieren: Woher kommt das Material, wo steht die Kamera im Verhältnis zum Körper des Künstlers und zum filmischen Raum? Der Arm zeigt bald schon Zeichen der Erschöpfung: Es fällt der Hand immer schwerer, die Bildmitte zu halten. Nicht nur das Material gehorcht der Schwerkraft, auch der Körper wird spürbar als Materie, die sich mit der fortschreitenden Dauer verändert, die einem nicht reversiblen Prozess unterworfen bleibt, der von der Zeitlichkeit und dem filmischen Ausschnitt bestimmt ist.⁷

Hands Scraping (vgl. 2) beginnt damit, dass auf dem Boden ausgeschüttete Bleispäne mit einem kleinen Stück Karton, das als Schaufel und Verlängerung der Hand dient, auf einer Holzunterlage zu einem Haufen zusammengetragen werden. Dieser Haufen füllt das filmische Bild wie ein All-over. Zwei männliche Händepaare schaffen die Bleispäne vom rechten und vom linken Bildrand her aus dem Bildfeld. Wie bereits in *Hand Catching Lead* sehen wir nur Unterarme und Hände; Serra zeigt uns den Körper stets als Ausschnitt. Die Position der Kamera, die das Geschehen in leichter Aufsicht filmt, unterscheidet sich von derjenigen in den anderen »Hand and Process«-Filmen. Eric de Bruyn hat bemerkt, dass sich *Hands Scraping* durch diese Aufnahme von oben am »deutlichsten auf Malerei (insbesondere auf Jackson Pollock)«⁸ beziehe. In der Tat ermöglicht die leichte Obersicht eine Situation, die uns auf ein Spielbrett blicken lässt, das uns anstelle einer psychischen und physischen Involviertheit einen vermeintlichen Überblick sichert und gleichzeitig im All-over dieser Bleispäne immer nur einen Ausschnitt bietet. Bereits nach einer halben Filmminute ist der Grossteil der Späne, die an grobkörnigen Sand erinnern, abgetragen und aus dem Bild- und Blickfeld fortgeschafft. Während die Perspektive der Kamera unverändert bleibt, werden von nun an Handflächen und Fingerspitzen eingesetzt, es wird mit blossen Händen gewischt, zusammengesoben, gekratzt und geschabt, um die Holzfläche von jeglichen Bleikörnchen frei zu machen. Während dieser kurzen Filmdauer entspinnt sich eine dramatische Choreografie zweier Händepaare. Wie in einem Stück für vier Hände werden Fingerfertigkeiten auf engstem Raum vorgeführt, ohne dass sich die Hände dabei berühren. Bezeichnenderweise treffen hier die Hände des Künstlers auf diejenigen des Komponisten und Musikers Philip Glass, eines der wichtigsten Vertreter der Minimal Music, der auch an anderen Filmprojekten Serras beteiligt war. Während zu Beginn von *Hands Scraping* das Material und sein Transfer ins Off des Bildes im Vordergrund standen, verschiebt sich in der zweiten Hälfte des Filmes die Aufmerksamkeit hin zur Beweglichkeit und Formbarkeit zweier Händepaare sowie zu ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit.

Hand Lead Fulcrum (vgl. 4) zeigt Serras rechten Unterarm und seine Hand, deren Finger eine Bleirolle umschlossen halten. Die Hand ist nicht wie in *Hand Catching Lead* mit Beginn der Aufnahme zentriert; Arm und Hand sind parallel zum oberen Bildrand ausgerichtet und haben innerhalb des Ausschnitts einen gewissen Bewegungsspielraum. Das Gewicht der Bleirolle drückt Arm und Hand wie einen Hebel nach unten; es dauert nicht lange, bis sie schliesslich aus dem Bildausschnitt verschwinden. Serras Übung scheint darin zu bestehen, mit Hand und Arm den Raum dieses Ausschnitts, den die fixe Kamera rahmt, in einer vorgegebenen Zeit von drei Minuten zu durchmessen. Der Filmausschnitt ist

6 De Bruyn 2012, S. 674.

7 Rosalind Krauss' Interpretation hat das durch den Bildraum fallende Blei als Visualisierung der Gravität mit dem Lauf des Filmstreifens durch den Projektor verglichen. Eric de Bruyn hingegen hat im Film die Tendenz festgestellt, »auszulaufen«, ein eindeutiges Ende zu haben (vgl. Rosalind Krauss, »Richard Serra: Sculpture«, in: Hal Foster, Gordon Hughes (Hg.), *Richard Serra*, Cambridge, Mass. 2000, S. 99–145, hier S. 104; sowie de Bruyn 2012, S. 663).

8 De Bruyn 2012, S. 663, Fussnote 5.

hands, making sure there is enough space around them for the movements involved in wriggling their way out of the cord's grip.

In *Hands Tied* the hands do not touch materials like in the other films, but only each other. This self-touching and autonomy of the hands links this film to Yvonne Rainer's *Hand Movie* (1966), which fascinated Serra. Rainer's performative works, he said, opened up a new kind of thinking for him: "the body's movement not being predicated totally on image or sight or optical awareness, but on physical awareness in relation to space, place, time, movement."⁹ In *Hand Movie*, Rainer's hand is freed from the purpose of grasping or pointing; for the film's viewer, on account of framing, duration, and position, it becomes an anthropomorphic figure that reflects our own physical perceptions via its self-touching. In the "hands and process" series, on the other hand, Serra shows us hands that are in movement, in strenuous positions, to the point of exhaustion, hands that work, grip, grasp, hold up, sweep, splay out, define their position in relation to the frame in order to remain visible. But as soon as the hands in *Hands Tied* work themselves free, the frame takes on a different meaning, marking the end of the film.

Serra's filmic spaces exist only with and through the hands. As body parts, one might conjecture, the hands also stand, *pars pro toto*, for art, as well as for a concept of the artist who subjects material to a process, who investigates the conditions of art's experiencability, repeatedly asking what renders art visible.

Serra is not interested solely in the picture space per se, however, but also in the flexibility of that space and what lies outside the frame. *Frame* (see 5), a 20-minute 16-mm film made after the "hand and process" series, begins with the white surface of a projection screen and the voices of Serra and Robert Morris: "Is that the upper corner?," "A little lower," "How is that?," "Closer towards you." However simply *Frame* is structured as a film, what the viewer sees and hears is complex. In 1974, Serra put it like this:

In *Frame*, four sets of measurement are made with a six-inch-ruler. In the first, the rectangle of the camera frame is measured and perceived untrue from the camera viewpoint. In the second, the camera is placed at an angle and the trapezoid measured is perceived as a rectangle. (Although one sees the measurement of a totally white frame, it is in fact the angle of the camera to the wall which is being measured. Thus at the end of the sequence the measurements spell out a trapezoid). In the third, the rectilinear window frame is measured as a rectangle but perceived as a trapezoid. In the fourth, the film image of the window is measured as a trapezoid but perceived as a rectangle (the reverse of the second image).¹⁰

Besides the white surface, the film gives us little to look at. But we do get to partake of the animated exchange between Serra and Morris; rather than making the film image more comprehensible, however, this talk actually makes it more complicated. It is a challenge to follow an off-screen dialogue that is not verifiably part of what is seen on screen. This is at odds with every conventional experience of film.

Once the white surface has been measured, it is drawn back like a curtain. The window frame revealed behind it gives a classical view out onto the street; in their talk, Serra and Morris compare their measurements with the

9 Lynne Cooke and Michael Govan, "Interview with the artist", in: *Richard Serra. Torqued Ellipses*, exhibition catalog, Dia Center for the Arts, New York, New York 1997, p. 11-31, here p. 28.

10 In: *Castelli-Sonnabend Videotapes and Films*, New York 1974, p. 191 (reprinted in: *October*, Fall 1979, pp. 79f.).

Schauplatz unterschiedlichster Kräfte: das Gewicht des Materials gegen die Kraft des Körpers, die räumliche Distanz gegen die filmische Zeit, die Rolle aus Blei gegen die Filmrolle.

Hands Tied (vgl. 3) ist mit einer Dauer von über fünf Minuten der längste Film in der Serie. Er unterscheidet sich auch insofern von den anderen Filmen der »Hand and Process«-Serie, als die BetrachterInnen bereits zu Beginn ahnen, dass der Film enden wird, sobald die Hände ihre Fesselung aus eigener Kraft gelöst haben. Es ist eine Art Umkehrprozess, den die Hände hier vollziehen müssen, so als würde ihre Handlung das Zurückspulen des Filmes mimen. Durch den Reflex, die Arme zur Körpermitte zu ziehen, um die Verknotung zu lösen, tendieren die Hände ständig dazu, aus dem Bildausschnitt zu verschwinden oder von ihm beschnitten zu werden. Dieses Verhältnis zwischen Händepaar und Ausschnitt bzw. Bildraum wird insofern verstärkt, als der Hintergrund fast schwarz ist und in markantem Kontrast zu den Händen steht. Das Händepaar wirkt autonom, als wäre es vom Rest des Körpers losgelöst. Die Kamera hat ihren fixen Standpunkt, wenngleich sie zu Beginn des Filmes auszoomt, den Bildausschnitt erst ausrichtet und die Hände im Ausschnitt einmietet, um ihnen für das Winden aus der Umklammerung des Seils genügend Umraum zu verschaffen.

Die Hände berühren in *Hands Tied* kein Material wie in den anderen Filmen, sondern nur sich selbst. Selbstberührung und Autonomie der Hände bringen diesen Film mit Yvonne Rainers *Hand Movie* (1966) in Beziehung, von dem Serra fasziniert gewesen sein soll. Rainers performative Arbeiten hätten ihm, so Serra, eine neue Art des Denkens eröffnet: »[...] the body's movement not being predicated totally on image or sight or optical awareness, but on physical awareness in relation to space, place, time, movement.«⁹ Rainers Hand, die in *Hand Movie* befreit ist vom Zweck des Greifens oder Zeigens, wird aufgrund von Ausschnitt, Dauer und Haltung für den Filmbetrachter zu einem anthropomorphen Gegenüber, das durch seine Selbstberührungen unsere eigenen körperlichen Wahrnehmungen reflektiert. Serra hingegen zeigt uns in den »Hand and Process«-Filmen Hände, die bis zur Erschöpfung in kräfteaubender Stellung in Bewegung sind, die arbeiten, zugreifen, fest- und hochhalten, wischen, sich spreizen, ihre Position im Verhältnis zum Bildausschnitt bestimmen, um sichtbar zu bleiben. Doch sobald sich die Hand in *Hands Tied* aus der Schnürung gewunden hat, bedeutet der Ausschnitt etwas anderes, nämlich das Ende des Filmes.

Serras filmische Räume existieren nur mit und durch die Hände. Die Hände, so könnte man vermuten, sind als Körperteile zugleich Pars pro Toto für die Kunst, aber auch für ein Konzept des Künstlers, der Material einem Prozess unterwirft, der den Bedingungen von Erfahrbarkeit von Kunst nachgeht und immer wieder danach fragt, was Kunst sichtbar werden lässt.

Serra interessiert sich aber nicht einzig für den Bildausschnitt, sondern auch für die Beweglichkeit des Ausschnitts und für dessen Off. *Frame* (vgl. 5), ein nach der »Hand and Process«-Serie gedrehter knapp zwanzigminütiger 16-mm-Film, beginnt mit einer weissen Leinwand, einer Projektionsfläche und den Stimmen von Serra und Robert Morris: "Is that the upper corner?," "A little lower", "How is that?," "Closer towards you". So simpel *Frame* als Film zunächst aufgebaut zu sein scheint, so komplex ist das, was der Film zu sehen und zu hören gibt. 1974 formulierte Serra es so:

"In *Frame*, four sets of measurement are made with a six-inch-ruler. In the first, the rectangle of the camera frame is measured and perceived

9 Lynne Cooke, Michael Govan, »Interview with the artist«, in: *Richard Serra. Torqued Ellipses*, Ausst.-Kat., Dia Center for the Arts, New York, New York 1997, S. 11-31, hier S. 28.

actual window. The upshot is that what is measured and what is seen does not match. What is seen depends on perspective, on the viewer's position, and, finally, on personal experience. At the beginning of the film, we see Serra's hand at the top left edge of the picture measuring the outline of the frame with a six-inch ruler. Serra moves his hand and the ruler along the line of the frame; his body is outside the picture. Annette Michelson describes this surveying of the picture space as a "strategy of measurement" that serves as proof of the "nature of film," namely "the fact that depth is not there."¹¹ Spatial depth in film is a central theme in *Frame*. Firstly, to get from the left to the right side of the frame, rather than walking in front of the camera, Serra goes round behind it. Instead of behaving as if the camera were not there, then, he is explicitly concerned with its presence. By involving the recording medium in the concept and process of measuring, Serra emphasizes the space between the white screen (the surface to be measured) and the camera. Or put differently: between the surface and the film image as a section of that surface. Secondly, the off-screen voices – especially in the alternation of speaking and listening, and in their referring to one another – include a space beyond the two-dimensional frame. Unlike the "hand and process" films, *Frame* deals with abstract categories rather than materials like lead or rope. The "strategy of measurement" (as well as language and voices) serves both to extend the hand and exclude the (artist's) body, as is especially apparent in comparison with the "hand and process" films where hands are always shown in contact with material. We see something other than that what is measured and defined as the frame.

Serra's interest in fragmentariness as the active experience of his sculptural works and early films is developed in his films of the 1970s. In *Railroad Turnbridge* (see 15), made in 1976, the frame of the film image is itself part of the film apparatus. Looking back, Serra remarked: "It took me several years between *Frame* and *Railroad Turnbridge* to put my eye behind the camera, to understand that I could put the frame between my eye and what I was experiencing."¹² Whereas the early "hand and process" films centered on the active hand in order to articulate the framed image in relation to the camera and to the "abstract subject" (Krauss), now the image is framed by the bridge construction itself. In *Railroad Turnbridge*, the bridge structure acts as an extension of the camera, while its symmetry multiplies the frame of the film image. Serra placed the camera at one end of a tunnel-like turning bridge; the lines of the railroad tracks run off into the distance, crossed by the black bars of the shadows cast by the steel girders. The opening at the other end of the bridge acts as a rectangular frame for a landscape that appears only as outlines: the emphasis is on framing itself, not on what is framed. At first, a long tracking shot, matching the motion of the bridge, frames the hazy landscape as it passes. After this first movement, which at this stage could be initiated either by the camera itself or the turning of the bridge, the camera changes position, moving along the framing steel construction to the other end of the bridge "tunnel". The direction of the camera's movement is familiar from the measuring hand in *Frame*: it begins at the left-hand side of the image, moves along the top, follows the right-hand edge downwards and then closes the frame. Serra associated this film with Michael Snow's works and their characteristic long takes, in which the clearly defined frame of the image is exchanged for a movement that relinquishes overview by seeking it. As a viewer, one not only feels as if one is behind the camera, but in a sense one becomes part

untrue from the camera viewpoint. In the second, the camera is placed at an angle and the trapezoid measured is perceived as a rectangle. (Although one sees the measurement of a totally white frame, it is in fact the angle of the camera to the wall which is being measured. Thus at the end of the sequence the measurements spell out a trapezoid). In the third, the rectilinear window frame is measured as a rectangle but perceived as a trapezoid. In the fourth, the film image of the window is measured as a trapezoid but perceived as a rectangle (the reverse of the second image)."¹⁰

Wir als BetrachterInnen des Filmes sehen – abgesehen von der weissen Fläche – wenig. Wir haben aber Teil am regen Dialog zwischen Serra und Morris; das Gesprochene macht das filmische Bild aber nicht zugänglicher, sondern verkompliziert es vielmehr. Es ist eine Herausforderung, einem Offscreen-Dialog zu folgen, der sich nicht als Teil des filmischen Ausschnitts verifizieren lässt. Das steht jeder herkömmlichen Filmerfahrung entgegen.

Nach der Vermessung der weissen Fläche wird diese zurückgeschoben wie ein Vorhang. Der nun sichtbare Fensterrahmen eröffnet einen klassischen Blick aus dem Fenster auf eine Strasse, im Gespräch gleichen Serra und Morris die gemessenen Daten mit diesem freigelegten Rahmen ab. Als Fazit bleibt, dass Gemessenes und Gefilmtes bzw. Gesehenes nicht übereinstimmen. Der Bildausschnitt ist abhängig von der Perspektive, von der Position der Betrachtenden und letztlich auch von deren Erfahrungen. Zu Filmbeginn sehen wir am oberen linken Bildrand Serras Hand, wie sie mit einem 6-Inch-Lineal den Bildausschnitt abmisst. Serra bewegt Hand und Lineal am Bildrahmen entlang, sein Körper ist ausserhalb des Bildes. Das Aus- und Vermessen des Bildraumes, das Annette Michelson als »strategy of measurement« bezeichnet hat, diene dazu, einen Erweis über die »nature of film« zu erbringen, nämlich »about the fact that depth is not there.«¹¹ Die räumliche Tiefe im Film ist in *Frame* ein zentrales Thema: Erstens geht Serra, um mit dem Lineal vom linken zum rechten Bildrand zu gelangen, nicht *vor* der Kamera, sondern *um* die Kamera *herum*; er verhält sich gerade nicht so, als gäbe es keine Kamera. Im Gegenteil: Es geht ihm explizit um deren Anwesenheit. Indem das Aufzeichnungsmedium in die Konzeption bzw. den Prozess des Abmessens einbezogen wird, betont Serra den Raum zwischen dem Screen bzw. der auszumessenden Fläche und der Kamera, oder anders: zwischen der Fläche und dem filmischen Bild als Ausschnitt. Zweitens inkludieren die Stimmen aus dem Off – gerade in ihrem wechselweisen Sprechen und Hören und in ihrem Aufeinander-Bezugnehmen – einen Raum jenseits des flachen Bildausschnitts. Im Unterschied zu den »Hand and Process«-Filmen hantiert Serra in *Frame* mit abstrakten Kategorien und nicht mit Materialien wie Blei oder Schnur: Die »strategy of measurement« – aber auch Sprache und Stimmen – dient der Verlängerung der Hand und zugleich dem Ausschluss des (Künstler-)Körpers, wie im Vergleich mit den »Hand and Process«-Filmen, in denen die Hände stets im Kontakt mit Material gezeigt werden, besonders offensichtlich wird. Wir sehen etwas anderes als das, was gemessen und als Bildausschnitt bestimmt wurde.

Serras Interesse an der Ausschnitthaftigkeit als aktiver Erfahrung seiner bildhauerischen Arbeiten und frühen Filme verfolgt er in den Filmen der 1970er-Jahre weiter. In *Railroad Turnbridge* (vgl. 15) von 1976 ist der Rahmen des Filmbildes selbst Teil des filmischen Apparats. Rückblickend meint Serra: "It took me several years between *Frame* and *Railroad Turnbridge* to put my eye behind the

11 Ibid., p. 80.

12 *October*, Fall 1979, p. 78.

10 Richard Serra, in: *Castelli-Sonnabend Videotapes and Films*, New York 1974, S. 191 (wiederabgedruckt in: *October*, 10, Herbst 1979, S. 79f.).

11 Ebd., S. 80.

of the framing instrument. In *Frame*, the space between the camera and what moves in front of the lens also becomes permeable: ships pass without the water being visible; the scene feels compressed; a train approaches, seeming to run us over as in a classic movie scene. What *Frame* elaborates in terms of framing, *Railroad Turnbridge* repeats in the mode of three-dimensionality: real space and film space do not match; they diverge widely and their differentness becomes experienceable.

Similar themes are found in Serra's first video works in the early 1970s. The 11-minute *China Girl* (see 10) from 1972 focuses again on the question of the relationship between hand, frame, and picture space: the video begins with Serra's left hand drawing a line; starting at the upper edge of the picture, the hand always draws a line downwards, towards the artist's body; then Serra lays his left hand on the surface, aligning his middle finger with the drawn line, before pulling his hand – like the line before it – towards his body; the marked sheet of paper disappears out of the frame. As in a graphic process, line and hand act on the field contained within the frame. At first, the white chalk line drawn by Serra is barely visible against the pale background. Gradually – so gently as not to be consciously noticed as it is happening – the background becomes darker, the line stands out more and more clearly, finally contrasting starkly with the paper, as the grainy consistency of the chalk becomes a sculptural material. Beginning slowly, the action is repeated, speeding up towards the end of the video, becoming almost furious. The hand's pressure on the stick of chalk intensifies accordingly; now and again, a line will leave an impression on the sheet underneath, like a preliminary mark. The pressure of the hand and the weight of the hand resting on the surface render mass, weight, density, and their relationship to body motion and to the surface visible in the film medium. In an interview with Gary Garrels in 2010, Serra said: "Drawing for me is a way to keep hand and eye conditioned and to keep my mind nimble."¹³ One could almost imagine *China Girl* as an implementation of this view, allowing us to be involved in this process of drawing that is so central to Serra's practice.

In 1970/71, Serra made *Color Aid* (see 7): in this 35-minute 16-mm film, Serra's right hand pushes or pulls monochrome fields of color out of the picture. Unlike in *China Girl*, we do not find ourselves in the same position as the artist or the camera. Serra installed the camera in such a way that we look at the colored surfaces while his hand reaches into the picture from the top edge of the frame. The sequence of individual colors and shades feels arbitrary, not appearing to follow any fixed choreography. Also, the colors remain in the picture for varying lengths of time before being removed from our sight.

China Girl and *Color Aid*, but also the films in the "hand and process" series, however different they may be in their aesthetic and technique, all show hands in contact with material, but not transforming this material into works. In the films, the hand is involved in repetitive actions that lead either to exhaustion or to the completion of a simple task. In Serra's films, these hand movements are all about the rhythmization of the filmic image and the articulation of the visual field: the hand's pressure, its weight, its lightness, its exhaustion, its agility and its three-dimensionality perform a shaping function.

13 Gary Garrels, "An Interview with Richard Serra" in Bernice Rose, Michelle White, Gary Garrels (eds.), *Richard Serra. Drawing. A Retrospective*, exhibition catalog, Metropolitan Museum of Art, New York, (New Haven 2011), p. 65–83, here p. 81.

camera, to understand that I could put the frame between my eye and what I was experiencing."¹² War in den frühen »Hand and Process«-Filmen die aktive Hand zentral, um den Ausschnitt des filmischen Bildes im Verhältnis zur Kamera und zum »abstract subject« (Krauss) zu artikulieren, wird die Rahmung des Ausschnitts nun von der Brückenkonstruktion selbst übernommen. In *Railroad Turnbridge* dient die Brückenkonstruktion der Verlängerung der Kamera und gleichzeitig vervielfacht ihre Symmetrie die Rahmen des filmischen Bildes. Serra hat die Kamera am einen Ende der tunnelartigen Drehbrücke platziert. Die in die Tiefe führenden Linien der Geleise werden ausserdem diagonal durchkreuzt von schwarzen Balken, den Schatten der Stahlträger. Die Öffnung am anderen Ende der Brücke fungiert als rechteckige Rahmung für eine Landschaft, die nur in Umrissen aufscheint: Die Rahmung selbst steht im Vordergrund, nicht das Gerahmte. Die Kamera bewegt sich zunächst in einer langen Kamerafahrt synchron mit der Brücke und rahmt die vorbeiziehende diesige Landschaft. Nach dieser ersten Bewegung, von der man nicht weiss, ob sie von der Kamera selbst oder der Drehung der Brücke initiiert ist, wechselt die Kamera ihre Position. Sie wird direkt an das gegenüberliegende Ende des Brückentunnels verlegt und wandert die den Ausschnitt rahmende Stahlkonstruktion entlang. Die Bewegungsrichtung der Kamera ist diejenige, die wir schon von der Mass nehmenden Hand in *Frame* her kennen: Sie beginnt am linken Bildrand, wandert oben entlang, folgt dem rechten Bildrand nach unten und schliesst den Rahmen. Serra brachte diesen Film in Beziehung mit Michael Snows Filmen und deren charakteristischen langen Einstellungen. Im Long Take verändert sich der klar definierte Rahmen des Ausschnitts zu einer Bewegung, die den Überblick preisgibt, indem sie ihn sucht. Als Zuschauer glaubt man sich nicht nur hinter der Kamera, sondern ist gewissermassen selbst Teil dieses ausschnittgebenden Instruments. Auch die Distanz zwischen der Kamera und dem, was sich vor dieser Linse bewegt, wird in *Frame* durchlässig: Schiffe ziehen vorbei, ohne dass man das Wasser sehen kann; die Szene wirkt gestaucht, ein Zug kommt auf uns zu, er scheint uns zu überrollen wie in einer klassischen Filmszene. Was *Frame* bereits im Hinblick auf den Ausschnitt ausbreitet hat, führt *Railroad Turnbridge* im Modus des Räumlichen noch einmal vor: Der reale und der filmische Raum bilden einander nicht ab, sie klaffen auseinander und werden in ihrer Unterschiedlichkeit erfahrbar.

Auch in Serras ersten Videoarbeiten zu Beginn der 1970er-Jahre finden wir ähnliche Themen. *China Girl* (vgl. 10) aus dem Jahr 1972 rückt in knapp elf Minuten die Frage nach dem Verhältnis von Hand, Rahmen, Ausschnitt und Bildraum noch einmal ins Zentrum: Das Video beginnt damit, dass Serras linke Hand einen Strich zieht. Die Hand setzt stets am oberen Bildrand an und zieht die Linie nach unten, hin zum eigenen Körper. Dann legt Serra seine linke Hand auf die Oberfläche, indem er seinen Mittelfinger an der gezogenen Linie ausrichtet. Die Hand zieht er dann – wie die Linie zuvor – zum Körper; das markierte Blatt verschwindet aus dem Bildausschnitt. Wie in einem zeichnerischen Prozess bearbeiten Linie und Hand das Feld, das der Ausschnitt freilegt. Zunächst ist die weisse Kreidelinie, die Serra zieht, auf dem hellen Hintergrund kaum sichtbar. Erst allmählich – und ohne dass man diesen sanften Übergang im Laufe des Filmes mit vollem Bewusstsein wahrnehmen würde – wird der Hintergrund dunkler, die Linie tritt immer klarer hervor und hebt sich schliesslich von ihrer Unterlage kontrastreich ab, die körnige Konsistenz der Kreide wird zum skulpturalen Material. Was langsam beginnt, wiederholt sich und wird gegen Ende des Videos schneller, nahezu furios. Demzufolge intensiviert sich der Druck der Hand auf den Kreidestift; hin und wieder hinterlässt ein Strich auf dem darunterliegenden Blatt seinen Abdruck

wie bei einer Vorzeichnung. Der Druck der Hand und das Gewicht, mit dem die Hand auf der Oberfläche aufliegt, machen im Medium des Filmes Masse, Gewicht, Dichte und deren Beziehung zur Körperbewegung und zur Fläche sichtbar. In einem Gespräch mit Gary Garrels äusserte Serra 2010: "Drawing for me is a way to keep hand and eye conditioned and to keep my mind nimble."¹³ Fast könnte man glauben, *China Girl* wäre die Umsetzung dieser Auffassung, die es uns erlaubt, in diesen für Serra zentralen Prozess des Zeichnens involviert zu sein.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf Serras *Color Aid* (vgl. 7) aus dem Jahr 1970/71: In diesem über dreissig Minuten dauernden 16-mm-Film schiebt oder zieht Serras rechte Hand monochrome Farbflächen aus dem Bildfeld. Anders als in *China Girl* befinden wir uns nicht an derselben Stelle wie der Künstler bzw. die Kamera. Serra hat die Kamera so installiert, dass wir auf die Farbflächen blicken, während seine Hand vom oberen Bildrand her ins Bild greift. Die Abfolge der einzelnen Farben und Nuancierungen wirkt zufällig und scheint keiner festgelegten Choreografie zu folgen. Ebenso sehen wir die Farben unterschiedlich lange im Bild, ehe sie unserem Blickfeld entzogen werden.

China Girl und *Color Aid*, aber auch die Filme der »Hand and Process«-Serie zeigen, so unterschiedlich sie in ihrer Ästhetik und Technik auch sind, Hände im Kontakt mit Material, ohne dass sie dieses zu Werken transformieren würden. In den Filmen ist die Hand in sich wiederholende Handlungsabläufe involviert, die zur Ermüdung oder zur Lösung einer einfachen Aufgabe führen. Diese Bewegungen der Hände gehören in Serras Filmen ganz der Rhythmisierung des filmischen Bildes und der Artikulation des Bildfeldes: Der Druck der Hand, ihr Gewicht, ihre Leichtigkeit, ihre Erschöpfung, ihre Behändigkeit gestalten seine Funktion.

13 Richard Serra, in: Gary Garrels, »An Interview with Richard Serra« (2010), in: Bernice Rose, Michelle White, Gary Garrels (Hg.), *Richard Serra. Drawing. A Retrospective*, Ausst.-Kat., Metropolitan Museum of Art, New York, u. a., New Haven u. a. 2011, S. 65–83, hier S. 81.

Richard Serra. Films and Videotapes

20. Mai – 15. Oktober 2017

Kunstmuseum Basel

Ausstellung

Direktor:

Josef Helfenstein

Kaufmännische Direktorin:

Annette Schönholzer

Kurator der Ausstellung:

Søren Grammel

Kuratorische Assistenz:

Eva Falge, Philipp Selzer

Leitende Registrarin:

Charlotte Gutzwiller

Leiter Restaurierung:

Werner Müller

Zuständige Arthandlerin:

Muriel Utinger

Leitung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:

Gerrit Terstiege

Leiterin Bildung und Vermittlung:

Andrea Saladin

Leihgeber:

Werke 6, 7, 8, 14, 15: Museum of Modern Art, Circulating Film and Video Library

Werk 10: Stiftung Situation Kunst, Bochum

Many thanks to Richard Serra, Clara Weyergraf, Kitty Cleary, Trina McKeever, John Silberman, Silke und Alexander von Berswordt.

Publikation

Herausgeber:

Kunstmuseum Basel

Redaktion:

Søren Grammel, Eva Falge

Essays:

Tom Holert, Maja Naef

Werktexte:

Søren Grammel

Lektorat und Korrektorat Deutsch:

Ulrike Ritter

Übersetzung Deutsch-Englisch:

Nicholas Grindell

Korrektorat Englisch:

Meredith Dale

Gestaltung:

sofie's Kommunikationsdesign

Druck:

Gremper

Auflage:

7000 Stück

Fotonachweis:

All photos courtesy of Richard Serra

ISBN: 978-3-7204-0235-4

© Kunstmuseum Basel | Gegenwart
mit Emanuel Hoffmann-Stiftung
St. Alban-Rheinweg 60
4010 Basel, Schweiz

www.kunstmuseumbasel.ch

