



Eyes Wide Shut

Martin Brand

Eyes

With

Shu

S
ide
ut

Martin Brand

Impressum / Imprint

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. / The Deutsche Nationalbibliothek holds a record of this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographical data can be found under: <http://dnb.ddb.de>.

Verlag und Vertrieb /

Published and distributed by
Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Straße 166 – 170
D-33659 Bielefeld
Germany
Tel: +49 (0) 521 - 9 50 08-10
Fax: +49 (0) 521 - 9 50 08-88
E-Mail: info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers Inc.
155 Sixth Avenue 2nd Floor
New York, N.Y. 10013
Tel: 001 212 6 27-1999
Fax: 001 212 6 27-9484

Herausgeber / Editors

Dortmunder Kunstverein,
Hardware MedienKunstVerein
Redaktion / Copy editor

Francis Hunger

Autoren / Authors

Inke Arns, Kathrin Becker, Martin Brand,

Francis Hunger, Verena Titze

Übersetzungen / Translations

Linda Gatz, Melissa Leis

Druck / Print

DruckVerlag Kettler, Bönen / Westfalen

Gestaltung / Design

labor b designbüro, www.laborb.de

Fotografie / Photography

Roman Mensing / artdoc.de (S.95),

Martin Brand (alle übrigen)

Typografie / Typography

Berthold Akzidenz Grotesk

Papier / Paper

Tauro Offset 150 g/m²

© 2008 Kerber Verlag, Bielefeld / Leipzig,
Dortmunder Kunstverein, Hardware
MedienKunstVerein, Inke Arns, Kathrin
Becker, Martin Brand, Francis Hunger,
Verena Titze

ISBN 978-3-86678-221-1

Printed in Germany

Inhalt

Content

Einleitung / Introduction

- 6 Vorwort**
von Verena Titze
- 8 Preface**
by Verena Titze
- 10 Dem Blick (Nicht) Standhalten**
von Inke Arns
- 16 (Not) Withstanding the View**
by Inke Arns
- 22 Generation MySpace**
von Kathrin Becker
- 26 Generation MySpace**
by Kathrin Becker

Arbeiten / Works

- 32 Eyes Wide Shut**
- 38 Parque de Iturriza**
- 42 MySpace**
- 50 Don't Stop the Music**
- 54 Remote**
- 58 Turku Portraits**
- 66 Attack**
- 70 Match**
- 76 Fight for your Right Vol.1**
- 78 Fight for your Right Vol.2**
- 82 Heaven**
- 84 Driver**
- 90 Station**
- 94 Pit Bull Germany**
- 102 Breakdance**

Anhang / Appendix

- 109 Vita / CV**
- 110 Ausstellungen und Preise /**
Exhibitions and Awards
- 112 Dank / Acknowledgements**

Vorwort

von Verena Titze

Mit diesem Katalog liegt das erste Werkverzeichnis des jungen Videokünstlers Martin Brand vor. Brands erste große Einzelausstellung, die vom 4. Dezember 2008 bis 1. Februar 2009 im Dortmunder Kunstverein stattfindet, wurde zum Anlass genommen, auch erstmals einen wesentlichen Überblick über seine seit 2003 entstandenen Videoarbeiten zu geben.

Eine Besonderheit an Brands Arbeitsweise ist, dass er das Video als Mittel zur Konfrontation und Verunsicherung einsetzt, indem er das Auge der Kamera zum Auge des Betrachters macht. Charakteristisch an seiner künstlerischen Arbeit ist die konsequente Auseinandersetzung mit Jugendlichen, Cliquesbildung und Gruppenhierarchien. In den Videoarbeiten *Breakdance* (2003/2004), *Pit Bull Germany* (2004) und *Don't Stop the Music* (2007/2008) nähert er sich Gruppen von Teenagern auf Festen, am Bahnhof und bei Musikveranstaltungen an. Zudem setzt sich Martin Brand mit Cliques ungleicher politischer sowie sozialer Interessen auseinander, wie dies seine Arbeiten *Station* (2004/2005), *Match* (2005), *Fight for your Right* (2005) und *Remote* (2007) zeigen, wenn gleich er ebenso das Individuum in den Fokus seiner Videokamera stellt, wie die Ausstellung im Dortmunder Kunstverein beweist.

Brands neueste Arbeit *Eyes Wide Shut*, die der Kunstverein erstmalig präsentiert, stellt den Besucher in einen nonverbalen „Dialog“ mit den Portraitierten. Die mehrteilige Videoinstallation zeigt fünf Jugendliche im Alter zwischen 16 und 18 Jahren, die – in „amerikanischer“ Kameraeinstellung (Westernausschnitt) aufgenommen – überlebensgroß dem Betrachter gegenüberstehen. Die Jugendlichen stehen in Jeans und T-Shirt, geradeaus blickend, stillschweigend und ohne Gestik. Mit dieser face to face Situation übersteigert die Videoinstallation das Medium der Fotografie oder des gemalten Bildes, indem sie dem Betrachter das bewegte Bild einer Person gegenüberstellt. Die Distanz zwischen Bild und Raum, Betrachter und Porträtierten wird soweit reduziert, bis der Sehende beginnt, sich beobachtet zu fühlen. Zugleich beginnt der Betrachter sich Fragen über die ihm gegenüberstehenden jungen Menschen zu stellen. *Eyes Wide Shut* spielt mit der Frage, was zwischen Traum und Wirklichkeit steht, so wie es die Traumnovelle von Arthur Schnitzler aus dem Jahre 1925 hinterfragt, die von Stanley Kubrick 1999 unter dem Titel *Eyes Wide Shut* verfilmt wurde. Das Geheimnisvolle dieser Novelle führt in das Erkennen des eigenen Selbst, den Abgrund der eigenen Psyche und beschreibt die Veränderungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen. Es bleibt zu

fragen, welche Beziehung der Betrachter imstande ist, zum gefilmten Porträt einzunehmen. Die Veränderung von Verhaltensmustern beim Betrachter und eine mögliche gegenseitige Einflussnahme von Kunstobjekt und Beobachter reizt Brand mit den Möglichkeiten seines Genres bis an die Grenze zum unbewegten Video aus. Im Sujet des Porträts bewegt sich Martin Brand mit seiner Videoarbeit an der medialen Grenze von Fotografie, Dokumentation und Fiktion.

Es ist das erklärte Ziel des Dortmunder Kunstvereins, über Grenzen hinauszugehen, Schnittstellen zu analysieren und neuen Ideen ein Forum zu geben. Ein Blick in die Ausstellungshistorie des Dortmunder Kunstvereins zeigt eine bewusste Präsentation und Würdigung von künstlerischen Positionen, die sich an der Schnittstelle von medienübergreifenden Techniken und Themen bewegen. Die künstlerische Ausdrucksweise Martin Brands fügt sich somit nahtlos in die Ausstellungsreihe ein, was der vorliegende Katalog zur Ausstellung nachhaltig deutlich macht.

Mein Dank gilt an dieser Stelle im Besonderen den Menschen und Institutionen, die den Katalog und die Ausstellung realisiert haben, den Autorinnen Inke Arns und Kathrin Becker, dem Designbüro laborb sowie Francis Hunger, ohne dessen Ideen

und regen Austausch die Publikation in dieser Form nicht realisiert worden wäre. Dem Hardware MedienKunstVerein als Kooperationspartner ist für die sehr gute Zusammenarbeit zu danken, insbesondere für die Bereitstellung des technischen Equipments.

Ohne finanzielle Unterstützung wären die Einzelausstellung Martin Brands im Dortmunder Kunstverein und die vorliegende Publikation nicht möglich gewesen. Hier gilt mein Dank der Stiftung Kunstfonds in Bonn sowie der Hypo Real Estate Stiftung in München für die großzügige Förderung.

Verena Titze, geboren 1978 in Jena, seit 2008 künstlerische Leiterin des Dortmunder Kunstvereins.

Foreword

by Verena Titze

This comprehensive monograph represents the first catalogue raisonné of the young video artist Martin Brand. Brand's first larger solo exhibition, taking place between December 4th, 2008 and February 1st, 2009 at the Kunstverein Dortmund, was used as an opportunity to give an essential overview of video artwork, he has created since 2003.

A distinctive feature of Brand's working method is his use of video as a medium for confrontation and insecurity, by making the camera lens act as the eye of the observer. Characteristic of his work is the consistent contention with adolescents, clique-building and group hierarchies. In the video works *Breakdance* (2003/2004), *Pit Bull Germany* (2004) and *Don't Stop the Music* (2007/2008) he approaches groups of teenagers at parties, the train station and musical events. Additionally, Martin Brand exposes cliques having unequal political and social interests, as shown in his works *Station* (2004/2005), *Match* (2005), *Fight for your Right* (2005) and *Remote* (2007), though he focuses his camera on the individual, as evidenced by the exhibition at the Kunstverein Dortmund.

Brand's most recent work entitled *Eyes Wide Shut* – presented by the Kunstverein Dortmund for the first time – puts the

visitor in a nonverbal "dialog" with those portrayed. This multi-channel video installation shows five adolescents between the ages of 16 and 18, who – through the use of a so-called American or three-quarter shot – face the viewer in a "larger than life" sized manner. The standing teenagers are wearing jeans and a t-shirt, gazing straight ahead, silently, without gestures. Through this 'face to face' situation, the video installation transcends photography or a painted picture as a medium, by placing the moving image of a person directly in front of the observer. The distance between the image and space, observer and observed is reduced to such a degree, that the observer actually begins to feel observed. The observer simultaneously begins to form questions concerning the young person facing him / her. *Eyes Wide Shut* plays with the question of what lies between dream and reality, as similarly done in Arthur Schnitzler's *Dream Story* (1925), adapted into the film entitled *Eyes Wide Shut* (1999) by Stanley Kubrick. The mystery of this novel reveals the realization of one's true self, the abyss of one's own mind and describes the changes in inter-personal relationships. The question concerning what kind of relationship the observer is able to build with the filmed portrait remains unanswered. Through the change in the observer's behavioral patterns, as well

as the possible reciprocal influence between the object of art and the observer, Brand exhausts the possibilities of his genre to the limits of stative video. Within the portrait motif, Martin Brand's video works maneuvers midst the spectrum of medial limits existing between photography, documentation and fiction.

The declared goal of the Kunstverein Dortmund, is to go beyond boundaries, to analyze interfaces and to present a forum for new ideas. One look at the exhibition history of the Kunstverein Dortmund shows a conscious presentation and appreciation of artistic positions found along the interface of cross-media techniques and themes. Martin Brand's artistic means of expression seamlessly fits into the series of exhibitions, which is made lastingly apparent by the present exhibition catalog.

Special gratitude goes out to the people and institutions having helped create the catalog and exhibition, the authors Inke Arns and Kathrin Becker, the design company "laborb", as well as Francis Hunger, without whose insight and support the publications in their present form would not have been possible. As a cooperative partner, thanks goes out to the Hartware MedienKunstVerein for their

outstanding collaboration, especially in providing technical equipment. Martin Brand's solo exhibition at the Kunstverein Dortmund, as well as the present publications would not have been made possible without financial support. In this light, much gratitude goes out to the Stiftung Kunstfonds in Bonn, as well as the Hypo Real Estate Stiftung in Munich for their generous funding.

Verena Titze, born 1978 in Jena, since 2008 artistic director of the Dortmunder Kunstverein.

Dem Blick (Nicht) Standhalten

ZUR BEDEUTUNG VON BLICK, AUGENBLICK, BEWEGUNG UND DAUER IN DEN VIDEOPORTRAITS VON MARTIN BRAND

von Inke Arns

„... ein Zustand der Dinge, der sich un-
aufhörlich veränderte, ein Materiestrom,
in dem kein Verankerungspunkt oder
Bezugszentrum angebbbar wäre“

(Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 1989, S. 86)

„Bild = Bewegung“, schreibt der französische Philosoph Gilles Deleuze 1989 in seinem Buch über das Kino. Das „Bewegungs-Bild“ bildet nicht eine Bewegung ab, sondern *ist* diese Bewegung. Das Bewegungs-Bild ist ständiges Werden, sich selbst immer unähnlich, different. Es spricht von universeller Veränderlichkeit, indem es Momente der Unentscheidbarkeit und Offenheit aufzeigt. In seinem filmtheoretischen Werk macht Gilles Deleuze im Kino des 20. Jahrhunderts eine Entwicklung vom Bewegungs-Bild hin zum „Zeit-Bild“ aus. Das Bewegungs-Bild, das er in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lokalisiert, gibt nur ein indirektes Bild der Zeit: Die Zeit „entsteht durch Sukzession, durch das Vorher und Nachher der Bewegungen, zusammengehalten durch ein sensomotorisches Band, ablesbar an der Technik der Montage.“¹ Seit 1945, mit dem Aufkommen des italienischen Neorealismus weichen die sensomotorischen Situationen rein optischen und akustischen. Das Zeit-Bild, das Deleuze jetzt als typisch für weite Teile des Filmschaffens erkennt, hebt das Bewegungs-Bild nicht auf, sondern „es befreit

nur die Zeit aus ihrer Abhängigkeit von der Bewegung. Die Zeit ist nicht mehr das bloße Derivat der Bewegung, sie wird vielmehr unmittelbar dargestellt.“²

Martin Brand schafft Bewegungs-Bilder (die zugleich Zeit-Bilder sind) par excellence. Im Rahmen seiner Arbeit ist in den letzten Jahren eine Reihe von Videoportraits von Jugendlichen im öffentlichen Raum entstanden. Stets arbeitet Brand mit dem Verfahren sehr langer filmischer Einstellungen oder dem Mittel der Verlangsamung. Die Portraits, die so entstanden sind, machen – da sie fast keinerlei wahrnehmbare Bewegung repräsentieren – einen beinahe fotografischen Eindruck. Warum es sich bei diesen Filmbildern um Bewegungs-Bilder beziehungsweise Zeit-Bilder in Deleuzeschen Sinne handelt, untersucht dieser Beitrag anhand der Videoinstallation *Pit Bull Germany* (2004).

Für *Pit Bull Germany* hat Martin Brand über 80 Videoportraits von Jugendlichen aus der Bochumer Bahnhofsszene aufgenommen. Er bat sie einzeln, ohne ihre jeweilige Bezugsgruppe oder Clique, vor seine Kamera. Die Jugendlichen sollten für ca. zwei Minuten schweigend in die Kamera schauen, ohne sich groß vom Bahnhofsgeschehen ablenken zu lassen.

Martin Brand sind Portraits von großer Eindringlichkeit gelungen. Eine Auswahl von maximal 40 Portraits wird jeweils im Rahmen von *Pit Bull Germany* gezeigt. Befindet man sich in der Mitte der mehrkanaligen Videoinstallation, so blicken die Jugendlichen den Besucher an. Schweigend, aber sehr beredt. Nein, eher: Eigentlich ist es der / die Zuschauer /in, der / die die Jugendlichen ansieht. Er betrachtet sie aus einer Nähe, in die er sich sonst – zumal in Bahnhofsnähe – nicht wagen würde. Der Zuschauer wird zum Betrachter, zur Kamera, die Jugendlichen zu seinem Studienobjekt. Unter dem stetigen, teils sezierenden Blick des Beobachters wird der Blick der Jugendlichen ab und an unstill, umherirrend, suchend. Er haftet sich an Personen und Situationen außerhalb unseres Sichtfeldes, auf deren Anwesenheit wir nur über die Mimik der Portraitierten schließen können. Das Außen reflektiert sich in den bewegten Gesichtern der Jugendlichen.

Die Gesichter sind jedoch nicht nur Spiegel, sondern gleichzeitig auch Membran und Medium, denn sie sind beredtes Zeugnis der Welt unter einer Oberfläche, die sich als sorgsam aufgebaute, doch nicht ganz standhafte Fassade erweist. Doch der Reihe nach. Zunächst ist da das Verharren vor der Kamera, um das der Künstler die zu Portraitierenden gebeten hat und dem

diese zunächst, wie es scheint, belustigt nachkommen. Anhalten, still werden, inne halten. Ein temporäres Herausfallen aus der Welt. Allein sein, zur Ruhe (wenn nicht gar zur Besinnung) kommen in einer schnellen Zeit. Die portraitierten Jugendlichen wirken wie taumelnd und etwas benommen, so als würde sich ihr Ich noch auf der Überholspur befinden, während der Körper physisch bereits zum Stillstand gekommen ist.

Anhalten, inne halten. Man würde Stille erwarten. Doch es lärmt und tönt weiter. Die Dauer, die durch das Anhalten in den Augenblick eingezogen ist, gibt einen panoramatischen Blick nicht allein auf die Gesichter frei: In ihnen eröffnet die vergehende Zeit ganze Welten. Es werden Rollen ausprobiert und wieder verworfen, Posen von Stärke und Selbstsicherheit vorgeführt, die im nächsten Augenblick wie ein Kartenhaus wieder in sich zusammenfallen. In jedem Gesicht entfaltet sich für die Dauer des langen Augenblicks eine Landschaft, die mit miteinander ringenden und streitenden Identitäten angefüllt ist. Diese Identitäten ergreifen nacheinander Besitz vom Gesicht des Portraitierten, das sich ständig in Bewegung befindet und nicht zur Ruhe kommt. Manchmal bleibt es auch einfach beunruhigend leer. Ich ist viele und sowieso immer ein Anderer.

Es ist, als wollten diese Bilder beweisen, dass das Film-Bild immer ein Bewegungs-Bild ist: Das Bewegungs-Bild zeigt, wie Gilles Deleuze schreibt, einen „Zustand der Dinge, der sich unaufhörlich veränderte, ein(en) Materiestrom, in dem kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebar wäre“³. Das Bewegungs-Bild ist eines, in dem nichts als die Differenz ständig wiederkehrt. Es offenbart und schafft Momente der Offenheit und Unentscheidbarkeit und stellt so den Vertrag zwischen Filmer, Gefilmtem, und Zuschauer in Frage – nach Godard etwas, das zentral ist – nicht für den politischen Film, sondern um „Filme politisch (zu) machen“.⁴

Martin Brands lange Kameraeinstellungen, in welchen der Augenblick zur fast fotografischen Dauer wird, sind unzeitgemäß im Zeitalter der schnellen Schnitte. In anderen Arbeiten, wie z.B. *Driver* (2005), *Attack* (2006) und *Remote* (2007) erreicht Brand den Eindruck von Dauer durch Zeitlupen und extreme Verlangsamungen. Mit diesen Aufnahmetechniken macht er etwas sichtbar, das normalerweise unsichtbar bleibt – etwas, das Walter Benjamin 1931 in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* als „Optisch-Unbewusstes“ definiert hat. Dieses Optisch-Unbewusste ist eine unbewusste visuelle Dimension der materiellen Welt, die normalerweise vom gesellschaftlichen

Bewusstsein des Menschen herausgefiltert wird und somit unsichtbar bleibt, die aber durch den Einsatz mechanischer Aufnahmetechniken (Photographie und Film: Zeitlupen, Vergrößerungen) sichtbar gemacht werden kann: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, dass einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse. Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen – all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Portrait. Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben...“⁵ Das unendlich lang(sam)e Bewegungs-Bild, das zugleich Zeit-Bild ist, wirft einen

mikroskopischen Blick auf diese „physiognomischen Aspekte“ im Kleinsten, die sich dem ‚unbewaffneten‘ Auge normalerweise entziehen. Diese Bilder geben Rechenschaft von unbewussten Haltungen, (Un)Sicherheiten, Fragmenten von Identitäten; es sind kürzeste Momente, Sekundenbruchteile, augenblickliche Regungen fast wie zwischen Schlaf und Wachen, welche im Moment des Aufwachens bereits als schwache Erinnerung verblissen.

Das Bewegungs-Bild, das nie eins ist (und zugleich Zeit-Bild ist), kündigt außerdem von der Brüchigkeit und Fragilität dessen, was man als Realität bezeichnet. In dem eher dokumentarischen Video *Remote* fragt die Stimme des Erzählers, während dieser einen Utrechter Dealer bei der Arbeit beobachtet: „It’s so easy to cross the boundaries. I ask myself what’s my position in it?“ („Es ist so einfach, die Grenzen zu überschreiten. Ich frage mich, was meine Haltung dazu ist.“) Diese andere Welt, so suggeriert die Beobachtung, ist von der eigenen nur um eine Haaresbreite entfernt, und man könnte sich schneller in dieser anderen Welt wieder finden, als man denkt. Der Künstler als Beobachter ist in einer (voyeuristischen) Position, aber es könnte auch anders sein.

Darüber hinaus kündigt das Bewegungs-Bild in Brands Arbeiten aber auch von der Fragilität der im Werden begriffenen Identitätskonstruktionen der Jugendlichen. Es entstehen ähnlich-unähnliche Portraits, denn zu keinem Zeitpunkt sind die Portraitierten mit sich selbst identisch (wann ist man das schon?). Diese – manchmal verzweifelte – Suche nach einer Identität wird in dem Video *Station* (2004/2005) ganz besonders deutlich: Martin Brand begleitet mit der Videokamera eine Clique Jugendlicher, die er bei den Dreharbeiten zu *Pit Bull Germany* kennen gelernt hat. Die vor allem aus Punks und Gabbers bestehende kleine Gruppe fährt gemeinsam zu einer Wohnung, um dort abzuhängen und neben anderen Bands, auch Landser⁶ zu hören. Irgendwann wird ihnen die Absurdität dieser Situation bewusst und der Wortführer stellt fest: „... wir sind links, Alter, und hören uns die Fascho-Musik an...“. Es sind diese Brüche, die Martin Brand interessieren, und die in den Arbeiten *Station* und *Pit Bull Germany* mit besonderer Intensität spürbar werden.

In *Pit Bull Germany* geht es auch um das Aushalten (Können) des Blicks. Verschiedene Posen der Härte dienen als Schutzmechanismus eines noch im Werden begriffenen Ichs. Was dabei nicht überascht: Je härter die Posen, desto weniger vermögen die Portraitierten dem Kamera-

blick Stand zu halten. Wir sehen Kinder, die ihre Masken verlieren.

Das Bild, das nicht eins ist, zeigt uns eine Identität, die nicht eine ist. Diesen Zustand permanenter Bewegung, radikaler Unentscheidbarkeit und Offenheit, sprich: universeller Veränderlichkeit gilt es auszuhalten.

1 Schmutztitel, in: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Kino 2, Frankfurt am Main 1999.

2 Ebd.

3 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 1989, S.86, zit n. Vrääh Öhner: Was heißt: Filme politisch machen? in: *Transversal* [05_2003], <http://eipcp.net/transversal/1003/oehner/de>.

4 Vgl. Öhner 2003.

5 Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt / Main 1977, S.50.

6 Landser ist eine der bekanntesten Musikbands aus dem neonazistischen Milieu, die 2005 vom Bundesgerichtshof zu einer „kriminellen Vereinigung“ erklärt wurde.

Dr. Inke Arns, geboren 1968 in Duisdorf / Bonn, seit 2005 künstlerische Leiterin des Hartware MedienKunstVereins Dortmund.

(Not) *With- standing the View*

ON THE IMPORTANCE OF VIEW, MOMENT, MOVEMENT AND DURATION IN THE VIDEO PORTRAITS OF MARTIN BRAND

by Inke Arns

“... a state of things that is constantly changing, a stream of material, in which no anchoring point or center of reference could be indicated.”

(Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 1989, p.86)

In 1989, the French philosopher Gilles Deleuze wrote that “image = movement” in his book concerning cinema. The “movement-image” does not represent a movement but instead *is* this movement. The movement-image is a perpetual becoming, dissimilar to itself and disparate. It alludes to universal variability by depicting moments of indecisiveness and forthrightness. In his film-theoretical work, Gilles Deleuze detects a development from a movement-image to a time-image in 20th century cinema. The movement-image of the first half of the 20th century gives merely an implicit image of the time: “time progresses through a succession of before and after movements held together by a sensomotoric reel, legible for film montage technology.”¹ Since the coming of Italian neorealism in 1945, sensomotoric contexts have abated purely optical and acoustical ones. The time-image that Deleuze now recognizes as being typical for large parts of film work, does not countermand the movement-image, but instead “frees the time of its dependence on the movement. The time is not a mere derivative of the movement, but is rather directly portrayed.”²

Martin Brand succeeds in creating movement-images (simultaneously being time-images) par excellence. In recent years, his works have included a series of video portraits of adolescents created in public surroundings. Brand always works either with the procedure of drawn-out film settings or with the element of deceleration. The portraits, created as such, make an almost photographic impression by virtually showing no perceivable movement. Based on the video installation *Pit Bull Germany* (2004), this essay explores why these film images are movement-images or, respectively, time-images, in the Deleuzian sense.

For *Pit Bull Germany*, Brand incorporated over 80 video portrait recordings of adolescents from the train station scene in Bochum. Independent of their personal affiliation to certain peer groups or cliques, Brand asked them to appear individually before his camera. The young people were to then silently look into the camera for the duration of roughly two minutes without allowing themselves to be distracted by the surrounding train station scene.

Martin Brand succeeded in creating exceedingly striking portraits. Within the context of *Pit Bull Germany*, a selection of maximum 40 portraits is shown, respectively. Finding oneself in the middle of the

multi-channel video installation, the viewer is looked at by the surrounding adolescents. Silent yet eloquent. No, not really: actually, it is the viewer who looks at the young people. The viewer observes them up close, which he/she would otherwise – particularly within the train station vicinity – not risk doing. The viewer thus becomes the observer, the camera – and the teenagers become the object of study. Under the constant and partial vivisection-like gaze, the teenagers' gaze occasionally becomes unsettled, erratic, pursuant. The gaze fixates itself on people and circumstances outside our (the observer's) field of view. The existence of these people and circumstances is suggested only through mimics of the portrayed adolescents. The outer surroundings are reflected in their moved faces.

The faces are not merely a mirror, but instead a simultaneous membrane and medium – an eloquent attestation of the world underneath a carefully constructed surface, whose façade proves to not be of completely stable nature. Yet, in sequential order. Initially, a persistence remains before the camera, for which the artist has asked of the portrayed teenagers – and to which they initially seem to amusingly comply with. Coming to a stop, falling silent, pausing. A temporary leave from the world. Being alone, becoming at peace

(when not entirely in reflection) in fast times. The portrayed adolescents seem to sway, a bit dazed and confused, as if their inner being were in the fast lane, whilst their bodies have already come to a complete standstill.

Coming to a stop, pausing. One would expect silence. However, the brawl and noises continue. The duration – drawn in by the latency of the moment – offers a panoramic view not only of the faces, but within them discloses entire worlds. Roles are tried out and cast away, poses relating to strength and self-confidence are acted out, only to collapse – much like a house of cards – just moments later. A landscape unfolds itself for the duration of the steady glance in each and every face, which is replenished with identities of litigant and struggling nature. These identities take hold of the face of the portrayed, which finds itself in constant motion, unable to calm down. Sometimes it remains alarmingly empty. "I" is many and always someone else, anyway.

It is as if these images aim to prove that the film image is a perpetual movement-image: the movement-image evidences, as described by Gilles Deleuze, a "state of things that is constantly changing, a stream of material, in which no anchoring point or center of reference could be indicated."³

The movement-image is an image, in which nothing other than deviation incessantly recurs. It reveals and creates moments of forthrightness and indecisiveness, hereby putting the relationship between the filmmaker, the filmed and the viewer into question – which is, according to Godard, pivotal – not only for the political cinema but also in order "to make films political."⁴

Martin Brand's drawn-out camera settings, in which the moment is virtually transformed into a photographic duration, are outmoded in the times of fast edits. In other works, such as *Driver* (2005), *Attack* (2006) and *Remote* (2007), Brand achieves the impression of continuance through elements of slow motion and extreme deceleration. With these recording techniques, he manages to make something visible which would otherwise remain invisible, something Walter Benjamin – in his 1931 essay entitled *A Short History of Photography* – defined as "optical unconscious." The optical unconscious is an unconscious visual dimension of the material world, normally filtered out by societal human consciousness and thus remaining invisible – however, able to be made visible by the use of mechanical recording techniques (photography and cinema: slow motion and enlargement): "For it is another nature that speaks to the camera rather

than to the eye: 'other' above all in the sense that a space informed by human consciousness gives way to one informed by the unconscious. While it is common that, for example, an individual is able to offer an account of the human gait (if only in general terms), that same individual has no knowledge at all of the human posture during the fraction of a second when a person begins to take a step. Photography, with its devices of slow motion and enlargement, reveals this posture to him. He first learns of this optical unconscious through photography, just as he learns of the instinctual unconscious through psycho-analysis. Details of structure, cellular tissue, with which technology and medicine are normally concerned – all this is, in its origins, more closely related to the camera than is the emotionally evocative landscape or the soulful portrait. Yet at the same time, photography reveals in this material physiognomic aspects, image worlds, which dwell the smallest things – meaningful yet covered enough to find a hiding place in waking dreams...”⁵ The endlessly slow movement-image, simultaneously a time-image, takes a detailed and microscopic look at these “physiognomic aspects,” otherwise normally remaining unseen by the naked eye. These images account for unconscious composure, (in-) securities, fragments of identities; they are briefest moments, split seconds, momen-

tary movements – almost as if occurring between the states of being asleep and being awake – and which, in the moment of waking, linger on as an already vague and fading memory.

The movement-image, which is never one (yet simultaneously a time-image), additionally proclaims a frailness and fragility of that, which one describes as being reality. In the documentary-like video *Remote*, the narrator's voice asks: “It's so easy to cross the boundaries. I ask myself – what's my position in it?” while observing in Utrecht a dealer at work. This other world, as suggested by the observation, is just a hairbreadth away from one's own – and one may find oneself within this world faster than one may think possible. As the observer, the artist finds himself in a (voyeuristic) position. It could, however, be otherwise.

The movement-image in Brand's works additionally depicts the fragility of the adolescent structural identities implicit to becoming an individual. Portraits of similar-dissimilar nature are created, because at no time the portrayed are identical to themselves (when does that occur, anyway?). This search for identity, sometimes desperate, is articulately depicted in the video *Station* (2004/2005): with the video camera, Martin Brand accompanies a

clique of adolescents he became acquainted with during the shootings for *Pit Bull Germany*. Together, this small group, consisting mostly of punks and gabbers goes to an apartment to hang out and listen to music, including music from the band Landser.⁶ At some point, the absurdity of the situation becomes clear and the leader decisively announces: “... hey man, we are leftists and are listening to this fascist music...” It is such fractures that capture Martin Brand's interest, as can be intensely felt in the works *Station* and *Pit Bull Germany*.

In *Pit Bull Germany*, the issue of withstanding the gaze (or being able to do so) acts as a central theme. Various rigid poses serve as a mechanism of self-protection within the procedure implicit to the becoming of an individual as “I”. Unsurprisingly, the harsher and more rigid the poses, the less the adolescents are able to withstand looking into the camera. We see children, losing their masks.

The image, being not one, shows us an identity that is also not one. It is a matter of withstanding this state of permanent movement, radical indecisiveness and openness or what is known as universal changeability.

1 Half title, in: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main, 1999.

2 Ibid.

3 Gilles Deleuze, in *The Movement-Image*, 1989, cited in Vrääth Öhner: What does political film-making mean? in: *Transversal* [05_2003], <http://eipcp.net/transversal/1003/oehner/en>.

4 see Öhner 2003

5 Benjamin Walter: *A Short History of Photography*; as cited in Benjamin Walter: *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on Media*. Harvard University Press, London, Cambridge 2008, p.277.

6 Landser is one of the most well-known bands of the neo-Nazi milieu and was declared a “criminal organization” by the German Federal Supreme Court in 2005.

Dr. Inke Arns, born 1968 in Duisdorf/Bonn, since 2005 artistic director of the Hartware MedienKunstVerein Dortmund.

Generation MySpace

von Kathrin Becker

Hauptmotiv von Martin Brands Videoarbeiten sind Jugendliche, oft in spezifischen öffentlichen Situationen: beim Karneval der Kulturen in Berlin, beim Bochumer Szenetreff am Hauptbahnhof, auf der Cranger Kirmes in Herne, beim Kölner Karneval. Es ist, als ob Martin Brand öffentliche Orte mit hoher Publikumsdichte mit der Kamera dauerhaft „scannt“, bis sich in einem Augenblick eine besondere Situation aus dem Fluss nebensächlicher Ereignisse herauschält und im Netz der durch ihn gelenkten Wahrnehmung haften bleibt.

Am besten illustriert dies die Arbeit *Don't Stop the Music* von 2007/2008, aufgenommen in Berlin-Neukölln. Eine tanzende und feiernde Menge, offensichtlich bei einer Open-Air-Techno-Party. Die Kameraperspektive ist so gewählt, als stünde man selbst inmitten der Masse. Die Tanzenden sind in Nahaufnahme aufgenommen, so dass ihre (Ober-)Körper und Gesichter fragmentarisch, häufig auch unscharf zu sehen sind, hervorgerufen durch ihre schnellen Bewegungen beim Tanzen. Irritierend wirkt dabei, dass die Aufnahmen mit fünfzigprozentiger Verzögerung wiedergegeben werden. Damit entrückt Brand die Szenerie unseren Wahrnehmungsgewohnheiten, indem er den kausalen Zusammenhang von Unschärfe und Bewegung mit dem Element der Verlangsamung konfrontiert. Auf diese Weise wirkt die Szene „trippig“,

so als befände sich die BetrachterIn selbst in einem ähnlich narkotisch-ekstatischen Zustand, wie die Feiernden. Verstärkt wird die Irritation noch durch die Tatsache, dass das Video vollkommen ohne Ton auskommt, ein Gestaltungselement, wie wir es etwa von dem Live-Part bei Felix Gonzales-Torres' *Untitled (Gogo-Dancing Platform)* aus dem Jahr 1991 kennen. Darin bewegt sich eine Tänzerin live vor Publikum zu einer Musik, die aber nur ihr selbst aus den Kopfhörern eines Walkmans zugänglich ist. In beiden Arbeiten wird durch die Tonlosigkeit die Rezeption der Bewegung katalysiert; im Falle von Brand verstärkt sich dabei die Aufmerksamkeit auf die Posen der Tanzenden und ihre Interaktion, etwa auf den männlichen Gestus des Herunterziehens der Mundwinkel, das Zurückwerfen des langen Haares bei einer weiblichen Protagonistin, Blickkontakte, das gesamte Spektrum der nonverbalen Kommunikation zwischen den Tanzenden, inklusive ihrer geschlechtsabhängigen Spezifik. Während unser Blick anfänglich scheinbar unterschiedslos durch die Menge zu streifen scheint, richtet die Kamera unsere Aufmerksamkeit allmählich auf eine Gruppe junger Männer, die – wie Sportler beim Training – Handtücher um den Hals tragen, um sich zwischendurch den Schweiß vom Gesicht zu trocknen. Dieses zufällig wirkende Element schafft eine Möglichkeit zur Wahrnehmung von

Differenzen innerhalb der Masse, bezogen auf eine Gruppe von Tänzern, die alle durch das Handtuch gekennzeichnet sind. So bereitet sich allmählich der Boden für den Höhepunkt des Videos in Form eines intensiven Augenblicks: Als die Bewegung der Menge vorübergehend verebbt, erwidert einer der Protagonisten vollkommen ruhig und klar den Blick der Kamera, offensichtlich in dem Moment, in dem die Musik kurz aussetzt, wie sich im Titel der Arbeit bereits andeutet. Gewissermaßen wird also der Fokus unserer Wahrnehmung immer weiter konzentriert, von der „gesichtslosen“ Masse auf eine kleine Gruppe bis zu einem einzelnen Individuum, bevor die Woge des Tanzens die Menge erneut in Bewegung versetzt.

Ein solcher Fokus auf Alltäglichkeiten und scheinbare Nebensächlichkeiten, wie wir ihn in *Don't Stop the Music* beobachten können, ist für eine ganze Reihe von Martin Brands Arbeiten kennzeichnend, wie etwa auch für *Breakdance* (2003/2004) oder *Attack* (2006). Er arbeitet innerhalb des Mediums Video vielfach mit den dokumentarischen Möglichkeiten des Films, wobei er im Falle von *Don't Stop the Music* mit einem einzigen Take, einer einzigen ununterbrochen gefilmten Aufnahme, auskommt. Gleichzeitig verstärkt er jedoch – in Abkehrung von den traditionellen Formen des Dokumentarfilms – die

spezifische ästhetische Wirkung des verwendeten Materials durch den Einsatz bestimmter gestalterischer Eingriffe und Manipulationen. Indem er mittels dieser Veränderungen das vordergründig Unbedeutende herausstellt, integriert er es in das Bedeutung generierende System der Kunst. Wenngleich im Werk von Brand direkte „politisch“ zu lesende Aussagen nur eine Nebenrolle spielen, so eröffnet sich durch seinen Fokus auf die Wahrnehmung der alltäglichen Verhältnisse auch die kritische Dimension der Wahrnehmung und Bewusstwerdung von Welt. Dabei wird das Gegenüber ins Blickfeld der Beobachtung mit einbezogen, wenn beispielsweise die Arbeit *Don't Stop the Music* im Augenblick des intensiven Blickaustausches zwischen beobachtetem Subjekt und beobachtendem Objekt gerinnt. Die Adoleszenz als Zustand des Übergangs und der Transformation der ProtagonistInnen ist dabei ein geeignetes Motiv für die Thematisierung der Veränderlichkeit von Welt.

Ein anderer Strang der Beobachtung eröffnet sich in Arbeiten wie *Pit Bull Germany* (2004), *Turku Portraits* (2006) und *MySpace* (2007/2008), insofern diese Arbeiten das Element der Inszenierung und einen grundsätzlich porträthafter Charakter stärker in den Vordergrund stellen. Während die ProtagonistInnen in

Pit Bull Germany und *Turku Portraits* im öffentlichen Raum zwei Minuten lang die Linse der Kamera intensiv fokussieren, eröffnet sich in *MySpace* zusätzlich noch die Ebene der Konstruktion von Raum. Deutlich wird dies in der Miteinbeziehung des privaten Raums der AkteurInnen in Form ihrer Jugendzimmer als Folie ihrer Selbstdarstellung, aber auch der Konstruktion eines spezifischen Zusammenhangs dieser Räume durch die kompositorische Gestaltung Brands. Die zweikanalige Arbeit besteht aus einer horizontalen Kamerafahrt durch diverse Interieurs, in denen ihre BewohnerInnen mit strenger Fixierung der Kameralinse aufrecht stehend zu sehen sind. In jedem Innenraum taucht die jeweilige BewohnerIn in unterschiedlicher Kleidung zweifach auf, so dass sie wie ihr eigener Zwilling oder ihre eigene DoppelgängerIn wirkt. Als verbindendes Element zwischen allen ProtagonistInnen sind weiße Handschuhe eingesetzt, die das Moment der künstlichen Inszenierung betonen. Die Art des In-Szene-Setzens wirkt bühnenartig, wobei die Langsamkeit der Kamerafahrt und die Bewegungslosigkeit der ProtagonistInnen – meist mit dem Lidschlag als einzig wahrnehmbarer körperlicher Aktivität – der Arbeit einen nahezu meditativen Charakter verleihen. Die Unmittelbarkeit in der Gegenüberstellung von BetrachterIn und Betrachteter sorgt für ein 1:1 Erlebnis,

wodurch eine Identifikation des wahrnehmenden Subjekts mit dem wahrgenommenen Objekt befördert wird. Dieses Identifikationsangebot wird durch die Verwendung des Doppelgängermotivs und der weißen Handschuhe kritisch hintertrieben. Doppelgänger gestalten implizieren eine Hinterfragung der Einmaligkeit der Individualität dieser in ihren privaten Räumen posierenden ProtagonistInnen auf der einen Seite und die scheinbare Objektivität der beobachtenden Kamera auf der anderen Seite, indem sie BetrachterIn und Betrachtete zwischen Realität und Imagination unschlüssig werden lassen. Die Handschuhe tun ein Übriges, indem sie wiederum eine künstlich gesetzte Gruppenzugehörigkeit implizieren.

Ein besonderes Moment kommt in *MySpace* der perspektivischen Konstruktion des Zusammenhangs der Innenräume und der räumlich konzipierten Inszenierung der Videoaufnahmen in der Projektion zu, so dass sich ein komplexes architektonisches Gefüge ergibt. Die „Nahtstellen“ zwischen den einzelnen Interieurs sind so gestaltet, dass sie den Eindruck eines räumlichen Kontinuums von Raum zu Raum erwecken. Auf der einen Seite arbeitet Brand dabei vielfach mit am linken und rechten Rand jedes Interieurs eingesetzten Markierungen in Form von Säulen oder weit nach vorne

gerückten Objekten wie Fernsehern, zwischen denen sich der Innenraum ähnlich einer Guckkastenbühne in die Tiefe und Breite erstreckt. Auf der anderen Seite sorgt der immer gleiche Aufbau der Aufnahmetechnik für die Kamerafahrt durch die diversen Innenräume ebenso für den Eindruck einer Kontinuität von Raum zu Raum. Dieses mittels Video konstruierte Kontinuum von Räumen wird nun mittels Projektionstechnik in die Innenräume der Ausstellungsarchitektur gebracht und geht mit dieser eine komplexe Beziehung ein. In der Gegenüberstellung von beobachtetem Subjekt und beobachtetem Objekt bringt Brand dadurch die unterschiedlichen „Systeme“ dieser beiden Individuen in einen Dialog miteinander, so dass zwischen ihnen eine Art Spiegelverhältnis entsteht. Video dient hier als ein Medium, das zwischen Kommunikation und dem Bewusstsein für individuelle Differenz seine eigenen Gesetzmäßigkeiten entwickelt.

Kathrin Becker, geboren 1967, seit 2001 Leiterin des Video-Forums sowie seit 2003 Geschäftsführerin des Neuen Berliner Kunstvereins.

Generation MySpace

by Kathrin Becker

The main subject of Martin Brand's video installations is adolescents, often shown in specific public situations: at the Carnival of Cultures in Berlin, at the main train station scene in Bochum, at the Cranger Funfair in Herne, at the Cologne carnival. It is as if Martin Brand consistently "scans" public places having high public concentration levels with the camera until a unique situation unfolds itself amongst an abundant flow of marginal occurrences, which then cling to the net of his controlled perception.

The piece of work best illustrating this is entitled *Don't Stop the Music* (2007/2008) and was shot in Berlin-Neukölln. It shows a dancing, fevered crowd, evidently attending an open-air techno party. From the camera's perspective, it is as if one were standing in the midst of the crowd. The people dancing are filmed in close-up so that their upper bodies and faces appear fragmentarily and are often blurred due to their rapid dancing movements. The shots are shown with a fifty-percent delay time, therefore resulting in an irritating effect on the viewer. Through this, Brand frees the scene of our habitual perceptual practice by confronting the casual relationship between haziness and movement with the element of deceleration. In so doing, the scene acquires a "tripping" effect, as if the viewer were to find themselves in a similar narcotic-ecstatic state to that of the people

partying. The irritation is even intensified by the video being completely without sound. This approach is known, for example, from the live-part of Felix Gonzales-Torres' *Untitled (Gogo-Dancing Platform)* from 1991, in which a female dancer can be seen moving in front of a live audience to music only made available to be heard by her by way of headphones from a walkman. In both pieces, the intake of movement is catalyzed by silence; in Brand's case, it enhances the attention given to the poses of the dancers and their interaction, for example, the manly gesture of a frown, a female protagonist throwing back her long hair, eye contact, the entire spectrum of non-verbal communication taking place between the dancing individuals – including their gender-specific aspects. While our view initially wanders through the crowd seemingly indiscriminatingly, the camera gradually centers our focus on a group of young males. They – like athletes during practice – have towels wrapped around the backs of their necks in order to wipe sweat from their faces every now and then. This coincidental effective element possibly creates a perception of differences within the crowd of people by focusing in on a group of dancers all characterized by the towels worn around their necks. In this manner, the climax of the video is gradually prepared for through an intensive moment: once the movement of the crowd tempo-

rarily ebbs away, one of the protagonists placidly and lucidly returns a look at the camera and does so recognizably just at the moment when the music cuts out, as is already implied by the title of the work. The focus of our perception is thus virtually continuously made to be more concrete – from the "faceless" crowd to a small group, and then on to an individual, whereupon, the surge of the dancing crowd begins to move again.

Such a focus on everyday occurrences and apparent minor matters, as may be witnessed in *Don't Stop the Music*, is characteristic of an entire line of work by Martin Brand, such as *Breakdance* (2003/2004) or *Attack* (2006). Within the medium of video, he frequently utilizes the documentary possibilities of film. By doing so, in the case of *Don't Stop the Music* he makes do with a single take – a single, uninterrupted filmed recording. However, turning away from traditional documentary forms, he simultaneously fortifies the specific aesthetic effect of the chosen material – by the use of defined creative interferences and manipulations. Through these changes, ostensible unimportancies are able to be emphasized and then integrated into the art system generating meaning. Although direct "political" statements play only a minor role in Brand's work, his focus on the perception of everyday circumstances

in his work makes way for the critical dimension of perception and awareness of the world. Thereby, the counterpart is incorporated into the range of observation, as for example, in the work *Don't Stop the Music*, by congealing at the moment of intense exchange of eye contact between the observed subject and the observing object. Adolescence, as a state of transition and of transformation of the protagonists, is thus an appropriate theme for addressing the changeability of the world.

An other line of observation reveals itself in the works such as *Pit Bull Germany* (2004), *Turku Portraits* (2006) and *MySpace* (2007/2008). In these works, emphasis is given to and importance is placed on the element of staging and a basic portrait-like character. While the protagonists in both *Pit Bull Germany* and *Turku Portraits* publicly and intensely stare into the camera lens for two minutes, is the additional level of the construction and design of space revealed in *MySpace*. This is accentuated by incorporating the private sphere of the actors. Their bedrooms are shown as a reflection of their self-portrayal, yet also as the structure for a specific correlation between these spaces through Brand's compositional style. This two-channelled piece is composed of a horizontal camera angle shot through diverse interiors in which its inhabitants are seen

standing upright and sternly fixated on the camera lens. In every interior room, the respective inhabitant appears twice wearing different clothing, resulting in his/her appearance as his/her own twin or doppelgänger. White gloves are used as the connecting element between all of the protagonists, which also emphasize the artificially staged moment. This style of portrayal has a stage-like effect, whereat the slowness of the tracking shot and the immobility of the protagonists – mostly with eyelid movements being the sole observable bodily activity – confers an almost meditative character to the work. The immediacy of the juxtaposition between the viewer and the observed provides for a one-on-one experience, through which an identification of the observed subject with the observed object is promoted. This support of identification is critically thwarted by the use of the doppelgänger-motif and the white gloves. On the one hand, the uniqueness of the individuals shown is critically called into question and implied to by doppelgänger-like figures in the private rooms of the posing protagonists – whereas, on the other hand, the apparent objectivity of the observing camera forces both the observed and viewer to waver between reality and imagination. The gloves do the rest by implying an artificially-seeded feeling of group affiliation.

In *MySpace*, there is a special moment at which the perspective structure of the connectivity between the interior rooms and the conceptual spatial staging of the video recordings results in a complex architectural structure. The “junctures” between the individual interiors are arranged in such a way as to cause the impression of a spacial continuum from room to room. On the one hand, Brand often works closely with either selective markers placed on either the left or right border frame of each interior in the form of columns, or with objects placed in the very front of the frame, such as TVs. By doing so, the interior is stretched both in depth and width, thus resembling a picture stage. On the other hand, an impression of continuity from room to room is made possible by consistently using the same structure of the exposure technique for the tracking shot of the diverse interiors. This video-construed continuum of spaces is then transferred into the interior spaces of the exhibition's architectural structure by way of chosen projection technique and thus establishes a complex relation with it. In comparing the observed subject with the observed object, Brand connects the different “systems” of both these individuals with each other so that a sort of “mirrored relationship” is formed. Hereby, video serves as a medium between communication and the consciousness of

individual difference which develops its own legitimacy.

Kathrin Becker, born 1967, since 2001 director of the Video-Forum and since 2003 managing director of the Neuer Berliner Kunstverein.

Arbeiten
Works

Eyes Wide Shut

Germany 2008 · video installation · HD 1080p25 · 16:9 · color · non-audio · variable length and structure

Acknowledgements: Scholarship for Young Artists, Kunststiftung NRW (DE)

Die mehrkanalige Videoinstallation *Eyes Wide Shut* zeigt auf jeder Projektion das Portrait eines Jugendlichen im Alter zwischen 16 und 18 Jahren. Die Videobilder werden im Hochformat projiziert und bilden die Portraitierten vom Kopf bis ungefähr zu den Knien ab.

Durch die lebensgroßen Projektionen treten uns die Teenager im Ausstellungsraum gegenüber. Sie stehen in Alltagskleidung vor uns, ohne ein Wort zu sagen und schauen uns direkt in die Augen. Die mehrminütigen Portraitaufnahmen wiederholen sich in Form einer für den Betrachter unsichtbaren Endlosschleife, was die relativ statischen, nur wenig bewegten Bilder in die Nähe von fotografischen Portraits rückt. Mittels einer möglichst neutralen, präzisen Ausleuchtung wird dieser Eindruck verstärkt – eine Annäherung an die Ästhetik der Modefotografie wird deutlich. Inszenierende Elementen der Modefotografie werden durch die immer wieder auftretenden Unsicherheiten der Protagonisten, die sich hauptsächlich im Blick abspielen, kontrastiert. Die Bedeutung von Mode als Ausdrucksmittel eigener Identität rückt in dieser Arbeit in den Vordergrund.

The multi-channel video installation *Eyes Wide Shut* shows the portrait of an adolescent between the ages of 16–18 on each screen. The video images are projected in portrait format and portray the individual from the head down until about the knees.

Due to the life-sized projection, the teenagers face us in the exhibition room. They stand before us in everyday clothing, without speaking a word and looking at us directly in the eyes.

The portrait recordings, lasting some minutes, repeat themselves by way of what seems to the viewer as being an invisible and infinite loop, thus causing a near resemblance of the relatively static images with only little movement to a photographic portrait. This impression is then intensified by using the most neutral and precise illumination possible; an allusion to the aesthetics of fashion photography becomes apparent. Staged elements of fashion photography are contrasted by the insecurities of the protagonists, which are mainly seen in their gazes. The meaning of fashion as a means of expressing one's own identity come to the fore.







Parque de Iturriza

Spain 2008 · single-channel video · HD 1080p25 · 16:9 · color · stereo · 27'30"

Bilbao, Parque de Iturriza, nach Einbruch der Dunkelheit. Ein prächtig beleuchteter Springbrunnen verändert sein Wasserspiel und seine farbigen Lichter nach einer festen Choreographie. Das beinahe vollständig von den Fontänen ausgefüllte Videobild konzentriert sich auf den mittleren Bereich des Brunnens, wobei die seitlichen und oberen Ränder des Wasserspiels abgeschnitten werden. Wie ein transparenter Vorhang gibt diese Wand aus sprühendem Wasser den Blick auf den dahinter liegenden Park frei. Dort ist eine von Laternen beleuchtete und mit Bänken gesäumte Palmallee, die auf ein eingerüstetes Monument zuführt, zu sehen. Auf den Wegen des Parks sind noch einige Spaziergänger unterwegs, die sich mit Schirmen gegen den nächtlichen Regen schützen.

Die fast halbstündige Videoaufnahme, ein einziger, ungeschnittener Take, beinhaltet den Originalton, bei dem das Brunnengeräusch sowie gelegentlich Stimmen und Stadtgeräusche zu hören sind. Die Arbeit wird als großformatige Projektion im Ausstellungsraum präsentiert.

Bilbao, Parque de Iturriza, after dusk. A magnificently-lit fountain changes its spurting water streams and colored lighting in accordance with a choreographic sequence. The video image, almost completely filled by the fountain, focuses on the middle range of the fountain, with both side and the top margins of the fountain image cut off. The sputtering sparks of water act as a transparent curtain, behind which one has an open view of the park located behind. There, one can see a palm-lined avenue lit by lanterns and lined with park benches – leading to a scaffolded monument. Linger park visitors can be seen walking along the parks ways holding umbrellas, protecting themselves from the night time rain.

This video recording, lasting almost thirty minutes, is a single, uncut take and has original audio content – where the sound of the fountain, as well as occasional voices and sounds of the city can be heard. The work is presented as a large format projection in the exhibition space.





MySpace

Germany 2007/2008 · 2-channel video installation · HD 1080p25 · 16:9 · color · non-audio · 31'05"

Die Videoinstallation *MySpace* zeigt auf zwei nebeneinander angeordneten Projektionen eine Folge von Jugendlichen, die in ihren Zimmern stehen und den Betrachter direkt anschauen. Die Kamera bewegt sich dabei in einem langsamen, kontinuierlichen Panoramenschwenk suchend, observierend durch die Zimmer, wobei die Teenager zweimal nebeneinander wie Zwillinge im Bild erscheinen. Sie tragen jeweils andere Kleidung und nehmen unterschiedliche Posen ein, wobei alle Protagonisten weiße Handschuhe tragen.

Ihre Spannung bezieht die Arbeit aus den verschiedenen Identitätszuschreibungen, die durch die jeweilige Kleidung und Haltung der „Zwillinge“ repräsentiert werden. In den Gesichtern der Protagonisten spiegelt sich eine schwankende Selbstsicherheit ob der Selbstinszenierung. Den verschiedenen möglichen Identitäten steht die fortwährende Präsenz ein- und desselben Jugendzimmers gegenüber, das den Hintergrund der Bildkomposition ausmacht.

Das Video wurde von Martin Brand mittels einer speziellen Kameraschwenk-Technik aufgenommen und digital bearbeitet. Die Arbeit wird ohne Ton als Doppelprojektion gezeigt.

The video installation *MySpace* shows a sequence of adolescents as two separate projected images placed next to each other. The teenagers are shown standing in their rooms and looking directly at the viewer. The camera moves slowly and continuously, searching for a pan shot and observantly moving through the rooms, whereupon the teenagers appear twice in the shot, next to each other, as if twins. They are wearing different clothing and adopting different poses each time, but all wearing white gloves.

Suspense is drawn from the various ascriptions of identity – represented by the respective clothing worn and demeanor of the “twins”. A wavering sense of self-confidence and self-dramatization can be seen reflected in the faces of the protagonists. In strict contrast to the diverse identities possible, is the consistent presence of one and the same room, creating the compositional background.

This video installation was shot by Martin Brand using a special camera panning technique and was digitally revised. The work is shown as a double projection without sound.









Don't Stop the Music

Germany 2007/2008 · single-channel video · HD 1080p25 · 16:9 · color · non-audio · 14' 20''

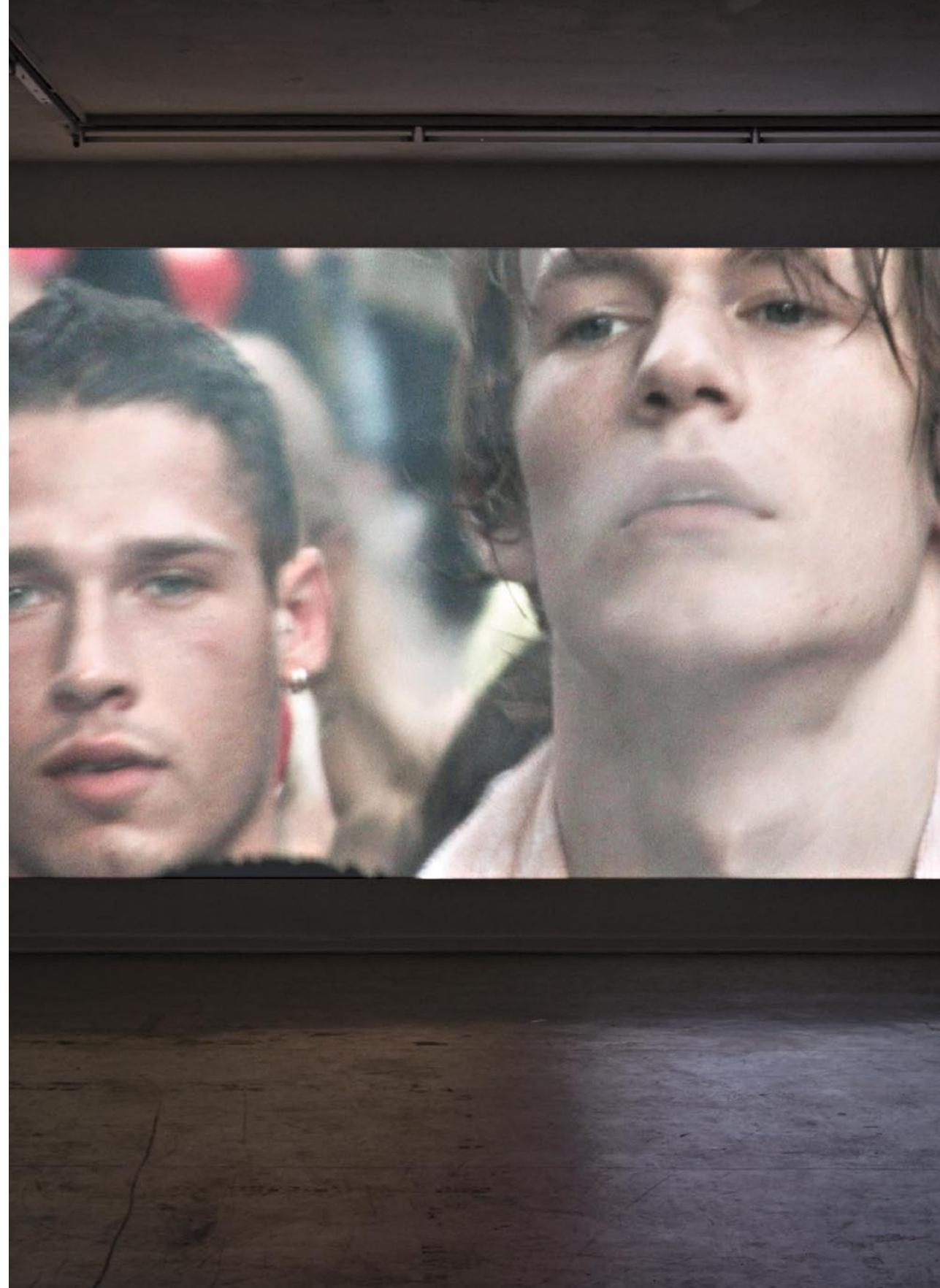
Acknowledgements: Artist Residency Program, Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin (DE)

Berlin Neukölln, Karneval der Kulturen. Ein Durcheinander tanzender Menschen, Rhythmen und Ekstase, Blicke und Posen. Kaum findet die Kamera ihr Motiv, verliert sie es wieder. Zunehmend tauchen die gleichen Personen auf – eine Clique junger Männer, die sich ab und zu mit ihren eigens dafür mitgebrachten Handtüchern den Schweiß vom Tanzen abtrocknen. Plötzlich wird die Musik unterbrochen. Einer der Männer ist ruhig und klar zu sehen – ein intensiver Blick, die Zeit scheint stehen zu bleiben. Dann setzen die Beats wieder ein und das Gesicht verschwindet im Getümmel. An wen sich der Blick richtet, bleibt offen: Hat der Tänzer den Beobachter mit der Videokamera wahrgenommen? Fühlt er sich durch den Akt der Beobachtung gestört oder in seiner Tanzperformance bestätigt? Oder richtet sich der Blick nach innen, in das Zentrum des eigenen Trancezustandes?

Die Videosequenz, ein einziger, ungeschnittener Take, läuft in halber Geschwindigkeit und hat keinen Ton.

Berlin-Neukölln, Carnival of Cultures. A medley of people dancing, rhythms and elation, gazes and poses. Just as the camera finds its subject, it loses it again. The same people increasingly resurface into view – a clique of young men, now and then wipe off sweat from dancing with their own towels brought along especially for that purpose. Suddenly, the music stops. One man's face is seen calmly and clearly – an intense look, time seems to stand still. Then, the beats restart and the face disappears into the crowd.

At whom the gaze is directed at remains unsolved – has the dancer noticed the observer with the video camera? Does he feel bothered by the act of observation or affirmed in his dance performance? Or is the look directed inward, towards the center of one's own state of trance? The video sequence, a single uncut take, runs at halfspeed, without sound.





Remote

The Netherlands 2007 · short film · HD 1080p25 · 16:9 · color · stereo · 12'30" · Language: English
Acknowledgements: European Media Artists in Residence Exchange (EMARE) at Impakt, Utrecht (NL)

Eine fremde Wohnung, eine Skaterclique im Park und zufällig auf der Straße beobachtete Leute und Situationen bilden den Hintergrund vor dem sich *Remote* abspielt. Das Beobachten und die filmische bzw. fotografische Aufzeichnung von Personen werden zum Anlass für eine persönliche, essay-artige Annäherung an eine fremde Stadt.

Momente des Fremdseins und der lustvollen Auseinandersetzung mit einer neuen Umgebung, aber auch Gefühle von Selbstzweifel und Einsamkeit werden durch die eingestreuten Kommentare eines Sprechers deutlich. Als Betrachter des Videos glaubt man schnell, den Gedanken des filmenden Künstlers zu folgen, aber Zweifel an der unmittelbaren Authentizität des Gesagten sind angebracht. Das Video wird als einkanalige Projektion in englischer Sprache präsentiert.

An unfamiliar apartment, some skater kids in the park, as well as people and situations randomly observed on the street form the background in front of which *Remote* takes place. The observing and the cinematic or photographic recording of persons give rise to a personal, essay-like approach to an unknown city.

Unfamiliar moments and those of exciting confrontation with new surroundings, yet also feelings of self-doubt and loneliness are made apparent through the interspersed comments of a speaker. As an observer of the video, one soon believes to be following the thoughts of the artist filming, although doubts about the direct authenticity of spoken words are appropriate. The video is presented as a single-channel projection in English.





Turku Portraits

Finland 2006 · single-channel video · DV-Pal · 16:9 · color · non-audio · 18'00''

Acknowledgements: Artist Residency Program of the Gallery Titanik · Turku (FI)

Eine Frau mit ihren Hunden, ein Handwerker vor seinem Bulli, ein Matrose. Die im finnischen Turku aufgenommenen *Turku Portraits* konzentrieren sich – im Unterschied zu *Pit Bull Germany* (2004) – auf einen Personenkreis, der sich über bestimmte äußere Kennzeichen oder berufliche Tätigkeiten deutlich in der Mitte unserer Gesellschaft positioniert.

Die portraitierten Personen bekamen die Anweisung, über zwei Minuten lang konzentriert in die Linse der Videokamera zu schauen. Von jeder Person wurden zwei Aufnahmen gemacht, wobei die erste in einer Halbtotale die ganze Person zeigt, die zweite dagegen in einer halbnahen Einstellung die portraitierte Person vom Kopf bis ungefähr zur Hüfte darstellt. In der Nachbearbeitung wurden beide Aufnahmen nebeneinander in einem 16:9 Breitbild so arrangiert, dass sich zwei gleichgroße, fast quadratische Bildteile ergeben. Die Abspielgeschwindigkeit der Videobilder wurde um die Hälfte verlangsamt, wodurch sich ein leichter, aber sichtbarer Zeitlupeneffekt ergibt.

A woman with her dogs, a craftsman in front of his van, a marine. *Turku Portraits*, shot in the Finnish city Turku, focuses – unlike *Pit Bull Germany* (2004) – on a group of people, who through certain external appearances or occupational activities, clearly position themselves in the middle of our society.

The portrayed individuals were instructed to look into the lens of the video camera in a concentrated manner for two minutes. Two recordings were taken of each person. While for the first recording, a medium long shot was used to show the person as a whole, for the second, a medium shot was used to depict the portrayed person's upper body until about the hip, sometimes a little more. During post-production, both portrait recordings were placed next to each other in a 16:9 wide screen in such a way, that two equal, almost quadratic images result in an aspect ratio of 8:9. The speed of the video images was reduced by half, causing a slight yet noticeable slow-motion effect.









Attack

Germany 2006 · short film · DV-Pal · 4:3 · color · stereo · 2'03" · Sound: Tommy Finke

Februar 2006, Karneval in Köln. Die Kamera schwenkt suchend durch die Besuchermassen, das Bild ist unscharf, nur vage sind Umfeld und Personen zu erkennen. Dann zoomt die Kamera aus und nimmt eine Gruppe junger Männer in den Fokus, die tanzend und mit ihren Bierflaschen schwenkend vor der Kamera posieren. Mit einem Mal kippt die bis dahin ausgelassene Stimmung und es kommt zu einer auf die Kamera ausgerichteten gestischen wie verbalen Attacke.

Als Betrachter erlebt man die Attacke unmittelbar auf sich selbst bezogen, da man zentral den Akteuren gegenübersteht. Erinnerungen und Assoziationen an selbst erlebte vergleichbare Situationen, in denen man mit unvermuteter Aggressivität konfrontiert wurde, werden wach. Gleichzeitig bleibt die Irritation durch die Kostümierung der drei jungen Männer, die dem Geschehen eine unfreiwillig komische Nuance verleiht. Das von Beginn an bereits in halber Geschwindigkeit abgespielte Videobild wird zunehmend so stark verlangsamt, dass es zum Ende hin fast zu einem Standbild einfriert.

February 2006, Carnival in Cologne. The camera searchingly pans throughout the masses of visitors; the image is out of focus, surroundings and people are only vaguely recognizable. Then the camera zooms out and focuses in on a group of young men, who pose in front of the camera by dancing around, swinging their bottles of beer. All of a sudden the previously exhilarating ambiance shifts and ends in a gestural and verbal attack directed at the camera.

As an observer facing the actors vis-à-vis, one experiences the attack as if being actually directed at oneself. Memories of and associations to comparable experiences, in which oneself was confronted with unexpected aggressiveness are awakened. At the same time, the irritation caused by the costumes of the three young men – unintentionally adding a comical nuance to the happening – remains. The video image initially played at half-speed, is increasingly slowed down, until it finally almost freezes into a fixed-image.





Match

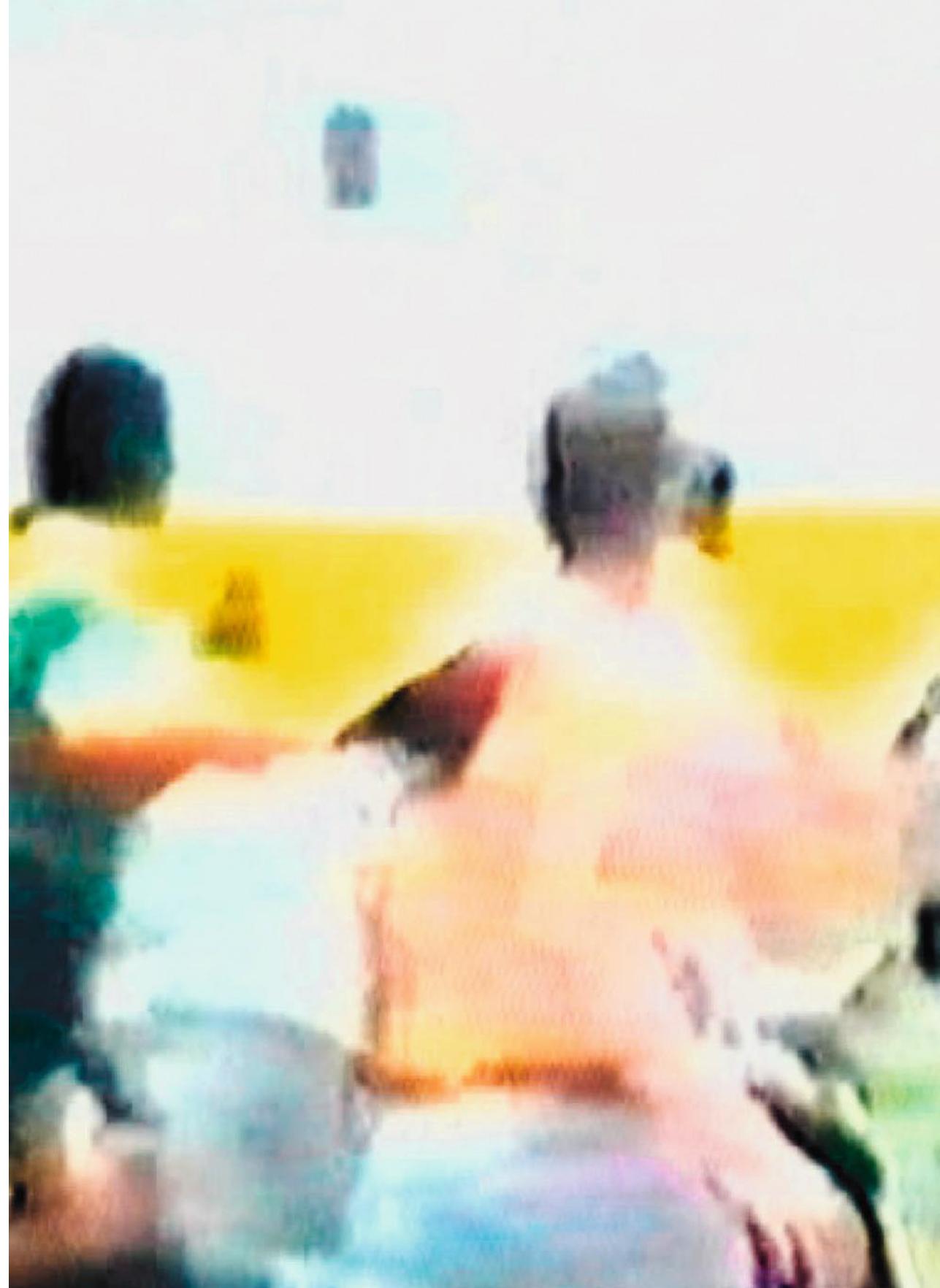
Germany 2005 · 3-channel video installation · found footage on DVD · 4:3 · color · sound · 8'23"

Die in *Match* gezeigte Hooligan-Schlacht wurde aus drei verschiedenen Perspektiven mit drei Camcordern gefilmt. Das durch vielfaches Umkopieren stark lädierte Amateurvideomaterial stammt von selbst gebrannten DVDs, die auf einer Hooligan-Szene-Webseite zum Kauf angeboten wurden. Die drei Kameraperspektiven konnten über die Original-Tonspuren präzise synchronisiert werden. Fehlende Stellen, also jene Momente, an denen einer der Kameramänner die Aufnahme kurzfristig unterbrochen hat, wurden mit weißen Zwischenbildern ergänzt. Durch die vielfachen Kopiervorgänge sinkt die Qualität der Aufnahmen derart, dass Details verschwimmen und analoge und digitale Artefakte die Bildstruktur bestimmen.

Die drei Videokanäle werden in halber Geschwindigkeit abgespielt und synchron zueinander projiziert. Den Bildern unterliegt ein Sound-Loop, der dem originalen Tonmaterial entnommen ist und der stärker noch als die Bildebene selbst Aggressivität transportiert. Zu hören ist ein aufgeregtes, schweres Atmen, Vogelgezwitscher, Rauschen und ein nicht zu identifizierendes, leises Stimmengewirr.

The hooligan-battle shown within *Match* was filmed with three camcorders from three different perspectives. The amateur video material, strongly damaged through numerous copying, derives from a hooligan-scene website, on which DVDs with equivalent material were offered for sale. The three-camera-perspectives were able to be precisely synchronized through the original soundtrack. Missing parts, or moments, in which one of the cameramen shortly interrupted the recording, were supplemented with white interim images. As a result of multiple copying, the quality of the recordings decreases to such an extent, that details become blurred and both analog and digital artifacts define the imagestructure.

The three video channels are played at half speed and synchronously projected with one another. The images are subjected to a sound-loop taken from the original sound material, which transports aggressiveness even more intensely than the image plane itself. One hears exciting, heavy breathing, the twittering of birds, random noise and an unidentifiable, quiet voice entanglement.







Fight for your Right Vol.1

Germany 2005 · installation · 88 inkjet-prints on paper
screenshots from found footage video · 236 × 220 cm

Die Arbeiten unter dem Titel *Fight for your Right* basieren auf Amateurvideomaterial aus der Hooligan-Szene. Der erste Teil der Arbeit *Fight for your Right Vol. 1* präsentiert sich in Form eines großen Bilderblocks, der aus 11 Reihen mit jeweils 8 Bildern besteht und eine Größe von 236 × 220 cm hat. Zu sehen sind gewaltsame Ausschreitungen von Hooligans bei internationalen Fußball-Länderspielen. Auch wenn es sich bei diesen Videostills unverkennbar um Medienbilder handelt, erinnert die Ästhetik der Aufnahmen durch Verzerrungen, Unschärfen und Fehlfarben vielfach an Malerei. Martin Brands Interesse bezieht sich auf eine Fan- und Subkultur, die ungebrochenen Männlichkeitsstereotypen hinterher hängt, welche dem Künstler jedoch fern sind. Seine Auseinandersetzung ist ein Versuch des Verstehens und der Hinterfragung der von Hooligans repräsentierten Wertvorstellungen. Seine Annäherung bleibt durch die eingenommene beobachtende Haltung zwangsläufig distanziert – eine Wahrnehmung, die sich auf die Betrachter der Arbeit überträgt.

The works entitled *Fight for your Right* are based on amateur video footage from the hooligan scene. The first part of the work, *Fight for your Right Vol. 1* presents itself in the shape of a large image block (236x220cm), consisting of 11 rows, each with 8 fixed images. Violent riots of hooligans at international football matches are shown. Even though the video style unmistakably uses media images, the aesthetics of the shots – by means of distortion, blurring and erroneous colors – frequently remind one of paintings.

Martin Brand's interest relates to a fan- and sub-culture that is hanging on to unbroken masculine stereotypes, far from the artist himself. Through the work he attempts to understand and question the ideals represented by the hooligans. His approach remains inevitably distant due to his observational-like conduct – a perception that is conferred on to the viewer.



Fight for your Right Vol.1 · Zapp Galerie Berlin 2005

Fight for your Right **Vol. 2**

Germany 2005 · video installation · found footage on DVD · four surveillance monitors ·
one video projection on the ceiling via a set of twenty mirrors · non-audio

Um einen aus Spiegelfliesen zusammengesetzten Bodenspiegel herum stehen vier Überwachungsmonitore, die jeweils kurze, geloopte Videosequenzen zeigen: ein Polizist kniet neben einem am Boden liegenden Mann, an dessen Kopf sich eine Blutlache ausbreitet; ein Mann liegt hilflos bei Dunkelheit auf einer schneebedeckten Wiese; ein weiterer Mann liegt mit auf dem Rücken gefesselten Händen auf dem Bauch. Auf dem vierten Monitor ist eine Straßenszenerie zu sehen, bei der ein junger Mann auf einen anderen Mann zuläuft und diesen mit einem Kopfstoß niederstreckt – hier wird die Ausübung von Gewalt das einzige Mal explizit sichtbar.

Der getroffene Mann fällt auf der Stelle um, der Täter verliert durch die Wucht des Zusammenpralls das Gleichgewicht und stolpert über sein Opfer. Die Szene wurde von zwei Kameras gleichzeitig aus unterschiedlichen Blickwinkeln gefilmt, die beiden Perspektiven folgen aufeinander und wiederholen sich als Loop.

An der Decke des Raumes ist das fragmentierte Bild eines von unten gefilmten Polizeihubschraubers vor blauem Himmel zu sehen.

Surrounding a mirror-tiled floor area, four surveillance monitors are positioned – each showing short, looping video sequences: A police officer kneels next to a man lying on the floor, from whose head a puddle of blood is splayed; a man lies helplessly in the dark on a snow covered meadow; another man lies face down, with his hands tied behind his back. On the fourth monitor, a street scene is depicted, in which a young man runs towards another man and knocks him down by heading him – the only time the use of violence is explicitly visible. The man hit instantly falls down; the aggressor loses his balance due to the force of impact and stumbles over his victim. The scene was simultaneously filmed by two cameras, from two different angles. The two perspectives follow one another and are repeated as a loop.

On the room's ceiling, one sees a blue sky background and the fragmented image of a police helicopter filmed from below.





Heaven

Germany 2005 · 2-channel video installation · DV-Pal on DVD · 4:3 · color · non-audio

Die zweikanalige Videoinstallation *Heaven* zeigt auf einer Projektionen einen Hasen, der verwundet in einem Gebüsch hockt und auf einer zweiten Projektion eine auf dem Boden liegende Schwalbe, die ebenfalls verletzt ist und heftig mit den Flügeln schlagend versucht sich aufzurichten. Die Arbeit wurde parallel zu *Fight for your Right* entwickelt und präsentiert und stellt deren inhaltliches Pendant dar. Die Bilder greifen das Motiv des „am Boden Seins“ auf, wobei sich die Fragestellung von dem sehr speziellen Fußball-Gewalt-Kontext wegbewegt. Vielmehr wirft die Arbeit Fragen auf, die sich mit dem Menschsein, mit humanistischen Idealen und mit Gewalt generell auseinandersetzen. Warum berühren uns diese Tierbilder stärker als die Bilder verwundeter oder in Not geratener Menschen? Die jeweils knapp achtminütigen Videos bestehen aus einer ungeschnittenen Aufnahme und haben keinen Ton.

The two-channel video installation *Heaven* shows a wounded rabbit squatting in a hedge on one projection, and a swallow laying on the ground, obviously also injured and vigorously beating its wings attempting to leave ground on the other projection. This work was developed and presented parallel to *Fight for your Right* and depicts their contentual counterpart.

The images take the motif of 'on the ground', where the questioning is taken out of the very specific context of football aggression. The work rather raises the questions dealing with being human, humanistic ideals and violence in general. Why do these images of animals touch us more than the images of someone injured or in an emergency situation?

Both approx. 8-minute non-audio videos consist of a single uncut take.



Heaven · Kunstverein Bochumer Kulturrat 2005

Driver

Germany 2005 · short film · DV-Pal · 4:3 · color · stereo · 6'20" · Sound: Tommy Finke

Ein Mädchen steht mit seiner Clique scheinbar gelangweilt am Rande eines Autoskooters. Die disco-artige Beleuchtung, der Einsatz von Nebelmaschinen und die im Vordergrund passierenden Leute und vorbeifahrenden Wagen lassen das Bild unablässig pulsieren und sich verändern. Die Kamera, die nach einigem Suchen ihr Motiv gefunden hat und auf ihm beharrt, legt die hinter dem coolen Auftreten der Jugendlichen verborgenen und für Sekunden sichtbar werdenden Emotionen und Unsicherheiten offen.

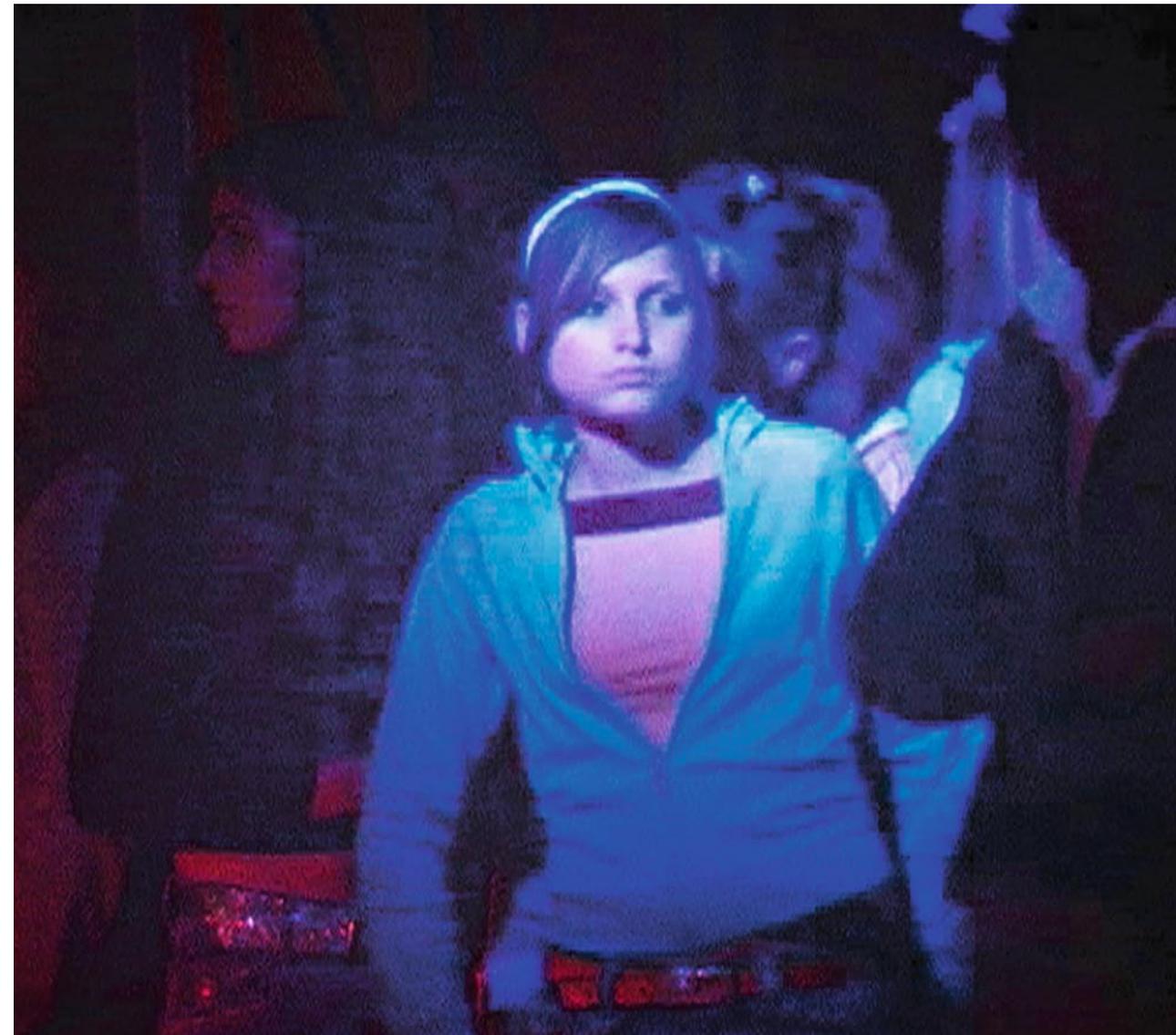
Der eingesetzte Kamerazoom ermöglicht eine Annäherung bei gleichzeitiger Wahrung von Distanz. Es eröffnet sich eine Lesweise, die über die Schwierigkeiten eines in der Ferne stehenden Jungen spricht, sich dem Mädchen anzunähern. Dem Mädchen, das sich unnahbar gibt, begegnet der beobachtende, männliche Blick, dessen Akteur nicht wagt, aus der Deckung zu gehen.

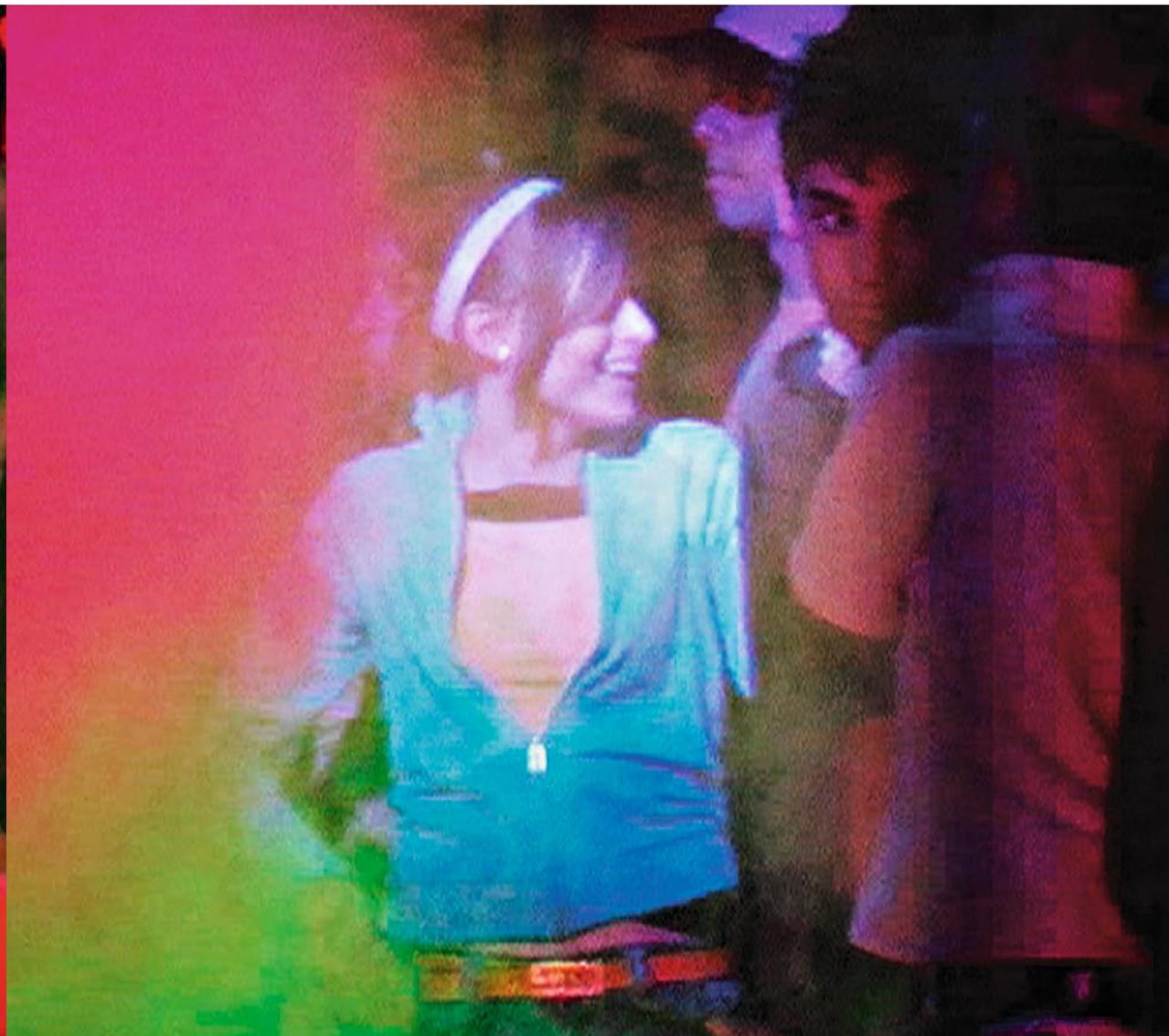
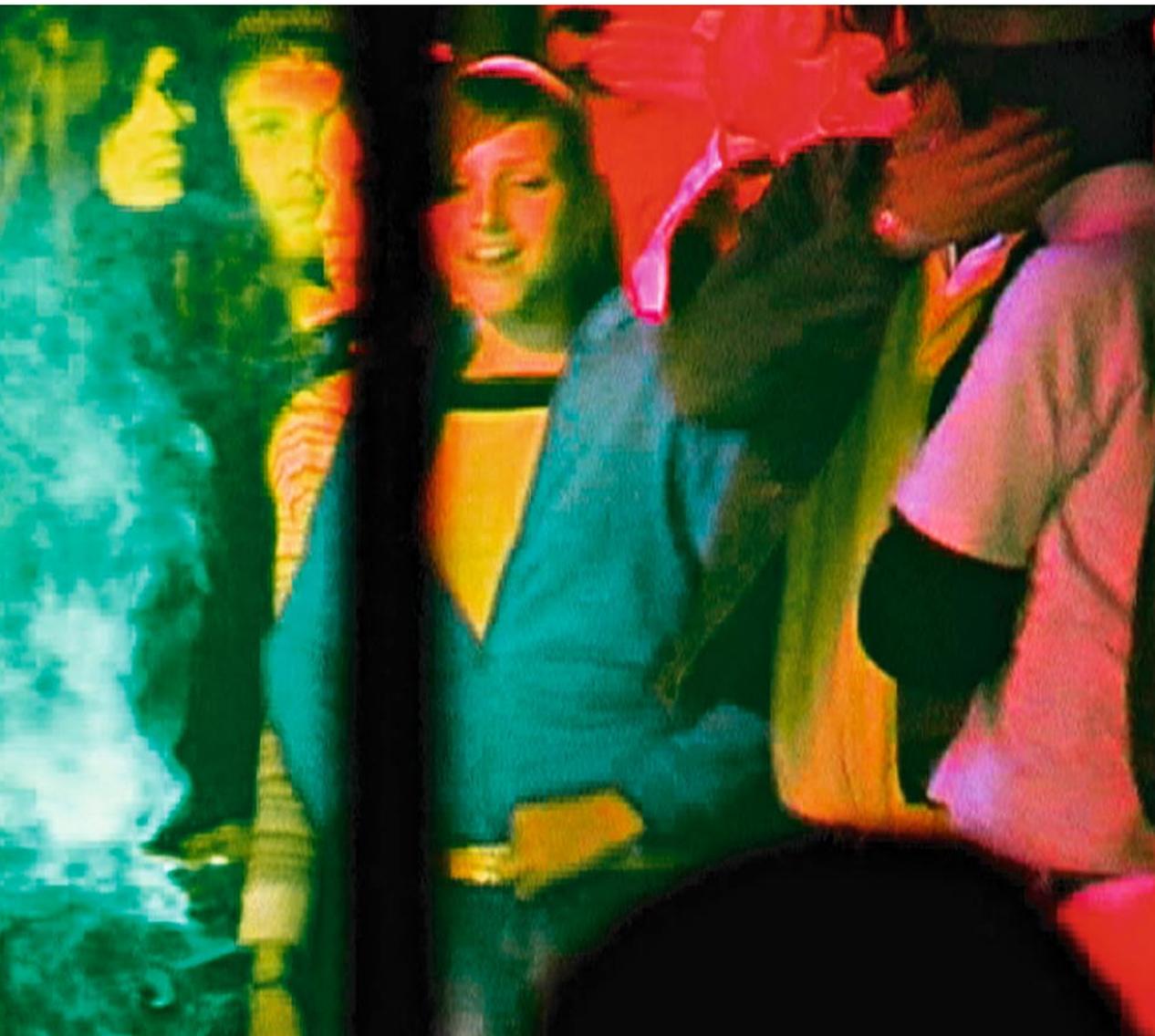
Die Soundebene – mit ihrem sich loopartig wiederholenden Grundmotiv und dessen zunehmender Übersteuerung und Verzerrung – findet sowohl im blendenden und flackernden Licht der discoartigen Situation, als auch im heftigen, nach Aufmerksamkeit schreienden Auftreten der Jugendlichen ihre Entsprechung.

An apparently bored girl is standing together with her clique, on the side of a bumper car ride, watching the events. The disco-like lighting, the use of fog machines, while people and bumper cars are passing by in front, all result in an incessantly pulsating and changing image. After some initial searching, the camera finds its motif and adheres to it - exposing for seconds the emotions and insecurities hidden behind the adolescents' cool appearance.

The applied camera zoom enables an approach and maintains a distance at the same time. It opens a way of reading, which talks about the difficulties of a boy standing at a distance trying to approach the girl. The girl acting aloof, meets the observing male glance, whose owner is afraid to let down his guard.

The level of sound, with its increasingly over modulated and contorted, loop-like recurring basic motif, finds its equivalent both within the glaring and flickering light of the disco-like situation, as well as within the intense "screaming for attention" appearance of the adolescents.







Station

Germany 2004/2005 · short documentary film · DV-Pal · 4:3 · color · stereo · 14' 52"

Language: German · subtitles: English

Die dokumentarische Arbeit *Station* zeigt eine Jugendclique der Bochumer Bahnhofsszene, wie sie sich zunächst am Bahnhof trifft, um dann gemeinsam zu einem von ihnen nach Hause zu fahren. Dort hängt man dann ab, hört Musik, trinkt und kiff. Während für einige Zeit eine Rechtsrock-Band läuft – und man annimmt, es mit rechten Jugendlichen par excellence zu tun zu haben – wird kurz darauf die Ambivalenz der Situation deutlich, als einer der Jugendlichen, der Wortführer, sagt „...*wir sind links, Alter und hören uns die Fascho-Musik an [...] ich mach gleich was Besseres an. Auf jeden Fall keine Fascho-Mucke, da komm ich im Moment nicht drauf klar. Nachher ja, aber nicht jetzt.*“ Scharmützel dieser Art dienen offensichtlich mehr dem Zeitvertreib als der ernsthaften Auseinandersetzung mit ideologischen Fragestellungen. Deutlich wird hingegen eine allgemeine Orientierungslosigkeit.

Der Film zeigt das Geschehen beinahe beiläufig, er kommentiert nicht, wertet nicht. Die fast unmerkliche Kamera, welche die Jugendlichen wie selbstverständlich begleitet, legt Hierarchien, Verhaltensweisen und Claquestrukturen offen.

Die Aufnahmen zu *Station* sind parallel zu den Arbeiten an *Pit Bull Germany* entstanden.

The documentary work entitled *Station* shows an adolescent clique from the train station scene in Bochum – how it first meets at the train station and then together goes to someone's house. There, one hangs out, listens to music and smokes weed. A rightist-rock band plays for a while, and one assumes to be confronted with rightist teenagers at their best. Shortly hereafter, the ambivalence of the situation becomes clear when one of the adolescents – the 'leader' – says, “...*we're leftist man, and are listenin' to this fascist music [...] I'll put in somethin' better. No fascist tunes, I can't handle that right now. Later sure, but not now!*”

Skirmishes of this kind obviously serve more as a pastime than a serious dispute about ideological questions. What becomes clear, however, is the general lack of orientation.

The film shows the events in an almost casual manner, it does not comment or judge. The nearly imperceptible camera, which almost naturally accompanies the teenagers, reveals hierarchies, behaviors and clique structures.

The shots for *Station* were filmed parallel to the work done on *Pit Bull Germany*.





Pit Bull Germany

Germany 2004 · video installation · variable structure · DV-Pal on DVD · 4:3 · color · non-audio

Die Videoinstallation *Pit Bull Germany* zeigt Portraitaufnahmen von Jugendlichen der Bochumer Bahnhofsszene. Diese stammen aus unterschiedlichen Gruppierungen und Jugendszenen wie zum Beispiel den Punks, Gothics, Gabbers oder Skinheads. Vor den Aufnahmen bekamen die Jugendlichen die Anweisung, etwa zwei Minuten lang konzentriert in die Kamera zu schauen und sich dabei möglichst wenig von anderen Dingen ablenken zu lassen.

Fast jeder der vor die Kamera tretenden Jugendlichen ist über sein Outfit als Teil einer bestimmten Jugendkultur erkennbar. Beim intensiven Betrachten der Portraits werden erstaunlich schnell Risse und Divergenzen in den vorgetragenen Identitätskonstruktionen sichtbar. Häufig ist es gerade der Blick der Jugendlichen, der die Unsicherheiten spürbar werden lässt.

Bei dem Projekt sind ca. 80 Videoportraits entstanden, von denen maximal die Hälfte Verwendung findet, abhängig von den Projektionsmöglichkeiten vor Ort.

The video installation entitled *Pit Bull Germany* shows a series of video portraits of adolescents belonging to different groups such as skinheads, gabbers, punks and gothics. Prior to filming, the adolescents were instructed to look into the camera in a concentrated manner for the duration of two minutes while allowing as little distraction as possible to take place.

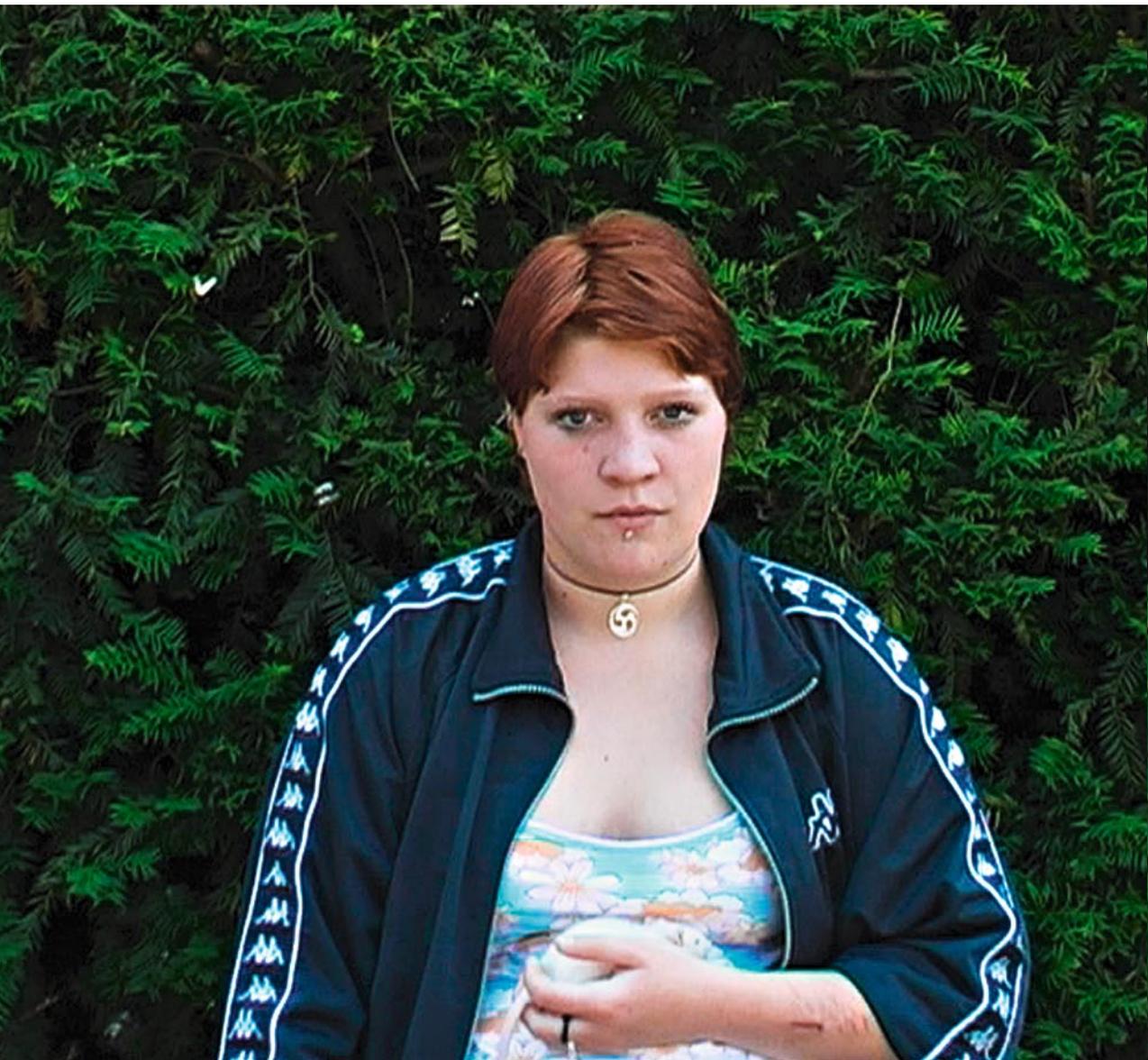
Almost every teen who steps in front of the camera is identifiable as being part of a certain youth-culture by his/her outfit. Through intense examination of the portraits, cracks and deviances in the presented identity-constructions become visible at a surprisingly fast rate. It is often particularly the adolescents' gaze through which the insecurities become noticeable.

For this project, approximately 80 video portraits were created, of which no more than half are utilized, depending on the projection possibilities on site.



Pit Bull Germany · Westfälischer Kunstverein Münster 2006 · Foto: Roman Mensing / artdoc.de







Breakdance

Germany 2003/2004 · short film · DV-Pal · 4:3 · color · stereo · 6' 53"

Language: German · subtitles: English

„Für uns war es das Paradies. Man konnte sich die Jungs nehmen, wenn man Lust auf sie hatte, und wenn man keinen Bock mehr hatte, nahm man sich halt 'nen anderen. Von Micha zum Beispiel wusste ich, dass er 'ne ganze Zeit lang tierisch auf mich stand. Der war echt süß.“

Breakdance basiert auf Videobildern, die während der Cranger Kirmes am Breakdance No.2, einem beliebten Treffpunkt für Jugendliche, aufgenommen wurden. Während im Vordergrund die Jugendlichen stehen und das bunte Treiben verfolgen, verschwimmen im Hintergrund die farbenprächtig beleuchteten Wagen des Fahrgeschäftes.

Die Bildebene wird durch eine aus dem Off kommende Ich-Erzählerin ergänzt: ein Mädchen erinnert sich an einen Sommer, den sie mit ihrer Clique auf der Kirmes verbracht hat. Sie erzählt von einem Leben voller Gewalt, enttäuschter Sehnsucht und Perspektivlosigkeit.

Die Arbeit wird als einkanalige Videoprojektion gezeigt und ist mit einem irritierend knackenden und fiependen Sound unterlegt, der den Erinnerungscharakter der Sequenz verstärkt.

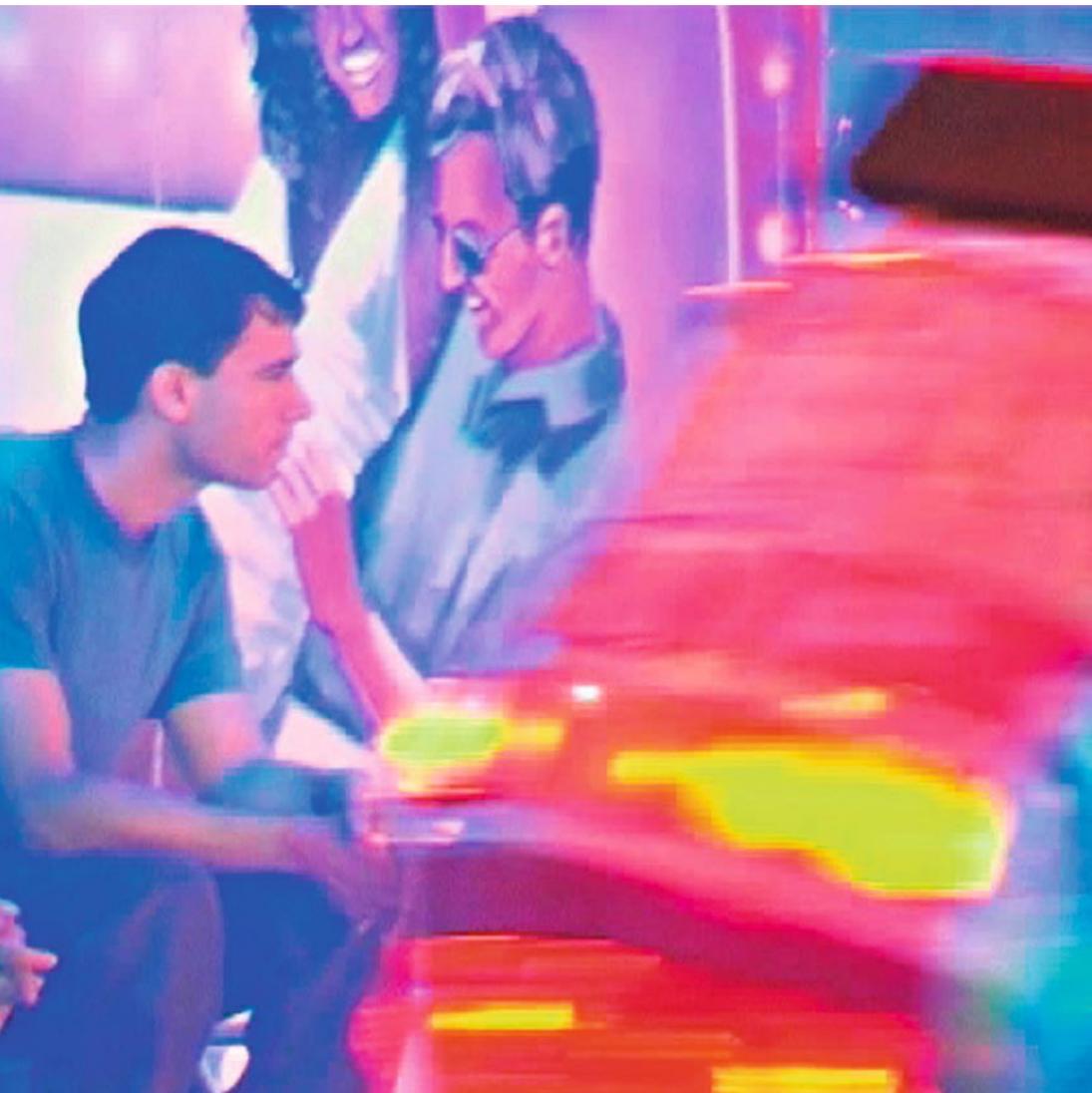
„It was paradise for us. You could take a boy you liked, and when you were fed up with him, you just took the next. Take Micha, for example. I knew, he had had a crush on me for a while. He was really cute.“

Breakdance is based on video images taken during the Cranger Funfair, at Breakdance No.2, a popular teen hangout spot. While the adolescents, watching the surrounding happenings, stand in the image foreground, the colorfully lit wagons from the fast-paced fun ride in the background become blurred.

The image plane is complemented by a first-person narrator coming out of the 'off': a girl recalls a summer, which she spent with her clique at the fair. She talks about a life full of violence, disappointed yearnings and lost prospects.

The work is shown as a single-channel video projection and is complemented by an irritating cracking and cheeping sound, which intensifies the commemorative character of the sequence.





„MIT DEN TYPEN WOLLTE ICH AUCH NIE WAS ZU TUN HABEN,



DIE WAREN MIR IRGENDWIE ZU KRASS.



WER DAS MESSER DANN GEZOGEN HAT – KEINE AHNUNG.“

Vita / CV

Martin Brand wurde 1975 in Bochum geboren und studierte bis 2002 Kunst und Germanistik in Bochum und Dortmund. Er lebt und arbeitet als Künstler und Filmemacher in Köln.

In den vergangenen Jahren realisierte er eine Reihe von Projekten, bei denen er von Beobachtungen und Überlegungen zu gesellschaftlich-sozialen wie auch politischen Vorgängen und Zuständen ausging. Seine Arbeiten bewegen sich dabei oftmals zwischen Dokumentation und Fiktion, zufälliger Beobachtung und Inszenierung. Themen wie Jugendkultur, Identitätssuche, Orientierung an Vorbildern, Beeinflussung durch Medien und Werbung, Cliques- und Szenebildung, Gewalt, Gruppenhierarchien und -mechanismen spielen inhaltlich eine zentrale Rolle. In diesem Zusammenhang entstanden Arbeiten wie *Breakdance* (2003/2004), *Pit Bull Germany* (2004), *Match* (2005), *Turku Portraits* (2006), *Remote* (2007) und *Eyes Wide Shut* (2008).

Seine Videos und Installationen wurden auf zahlreichen Ausstellungen und Festivals gezeigt und mehrfach ausgezeichnet. Er erhielt Stipendien und Künstlerresidenzen und wurde 2006 mit dem Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstlerinnen und Künstler ausgezeichnet.

Martin Brand was born in 1975 in Bochum / Germany and studied Art and German Philology in Bochum and Dortmund until 2002. He lives and works as an artist and filmmaker in Cologne.

In the past years, he has created a series of video projects based on observations and thoughts regarding social / societal, as well as political activities and conditions. In doing so, his works often range between documentary and fictional nature, coincidental observation and staging. Themes like youth culture, search for personal identity, orientation through role models, influence of media and advertisement, creation of cliques and scenes, violence, and group hierarchies and mechanisms are central to the content of his work. In this context, he created works such as *Breakdance* (2003/2004), *Pit Bull Germany* (2004), *Match* (2005), *Turku Portraits* (2006), *Remote* (2007) and *Eyes Wide Shut* (2008).

His videos and installations, which have been shown at numerous exhibitions and festivals, have also been repeatedly awarded. He has received scholarships and artist residencies and was given the Funding Award of North Rhine-Westphalia for Young Artists in 2006.

Ausstellungen und Preise / Exhibitions and Awards

Auszeichnungen und Förderungen (Auswahl) / Awards and Fundings (Selection)

- 2008 Exhibition and Catalogue Funding, Stiftung Kunstfonds
- 2006 Funding Award of North Rhine-Westphalia for Young Artists
- 2004 Funding Award of Dortmund for Young Artists
- 2003 Support from the European Social Fund

Residenzen und Stipendien (Auswahl) / Residencies and Scholarships (Selection)

- 2008 Artist in Residence, Contemporary Art and Spirits, Osaka, JP
- 2008 Scholarship for Young Artists, Kunststiftung NRW, DE
- 2007 European Media Artists in Residence Exchange (EMARE), Impakt, Utrecht, NL
- 2007 Artist in Residence, Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin, DE
- 2006 SUMU Residence for New Media Artists, Gallery Titanik, Turku, FI

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (Selection)

- 2008 Eyes Wide Shut. Dortmunder Kunstverein, Dortmund, DE
- 2005 Fight for your right. Kunstverein Bochumer Kulturrat, Bochum, DE
- 2005 Fight for your right. Zapp Galerie, Berlin, DE
- 2004 Still. Galerie am Rathaus Bochum, Bochum, DE
- 2004 Lurie. Bastion, Bochum, DE

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (Selection)

- 2008 Record, Record. Shift-Festival, Basel, CH
- 2008 J-Pop / G-Pop. CASO, Osaka, JP
- 2008 Glanz und Globalisierung. PROGR, Bern, CH
- 2008 Young Identities – Global Youth. European Media Art Festival, Osnabrück, DE
- 2007 100 Days = 100 Videos. GL Strand, Copenhagen, DK
- 2007 IN A MOMENT. brot.undspiele Galerie, Berlin, DE
- 2007 Ida Gerhardt Förderpreis. Städtische Galerie Lüdenscheid, Lüdenscheid, DE
- 2006 Open Call Förderpreis. Westfälischer Kunstverein, Münster, DE
- 2006 Marler Video-Kunst-Preis. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl, DE
- 2006 Smart Art. European Media Art Festival, Osnabrück, DE
- 2006 Glanz und Globalisierung. Hartware Medien Kunstverein, Dortmund, DE
- 2006 Expanded Media. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, DE

- 2005 LOOP Video Art Festival, Barcelona, ES
- 2005 Reel Shorts. The Arts Center, Saratoga Springs (New York), US
- 2005 Lohn der Arbeit. Kunstmuseum Mülheim, Mülheim/Ruhr, DE
- 2005 Expanded Media. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, DE
- 2004 Gewalt.Macht.Spaß. Galerie der Evangelischen Stadtakademie, Frankfurt a. M., DE
- 2002 Schritt und Tritt. Auswärts-Kunstraum, Frankfurt a. M., DE
- 2002 Verorten. Westfälisches Landesmuseum – Zeche Zollern, Dortmund, DE
- 2001 Glück. Künstlerhaus Dortmund, Dortmund, DE
- 2000 Karl-Schwesig-Preis. Städtisches Museum Gelsenkirchen, Gelsenkirchen, DE

Screenings (Auswahl) / Screenings (Selection)

- 2008 International Documentary Film Festival FID, Marseille, FR
- 2008 European Media Art Festival, Osnabrück, DE
- 2007 Documentary Film and Video Festival, Kassel, DE
- 2007 KunstFilmBiennale, Cologne, DE
- 2007 International Short Film Festival, Oberhausen, DE
- 2007 Impakt Festival, Utrecht, NL
- 2007 Spark Contemporary Art Space, New York, US
- 2006 International Short Film Festival, Leuven, BE
- 2006 Viennale Vienna International Film Festival, Vienna, AT
- 2006 International Short Film Festival, Hamburg, DE
- 2006 Festival Videoformes, Clermont Ferrand, FR
- 2006 Cinéma du Réel, Centre Pompidou, Paris, FR
- 2005 Filmfestival Münster, Münster, DE
- 2005 VideoLisboa, Lisbon, PT
- 2005 291 Gallery, London, UK
- 2005 Vienna Independent Short Film Festival, Vienna, AT
- 2005 Spark Video Canada, Forest City Gallery, London (Ontario), CA
- 2005 Video Folkwang, Museum Folkwang, Essen, DE
- 2004 Documentary Film and Video Festival, Kassel, DE
- 2004 Rencontres Internationales, Paris / Berlin, FR / DE
- 2004 International Video Festival Bochum, Bochum, DE

Dank / Acknowledgements

Ich möchte mich persönlich bei den folgenden Personen bedanken, die mich in den letzten Jahren besonders unterstützt haben: / I would like to thank personally the following individuals for their support:

Susanne Ackers, Fee Altmann, Inke Arns, Elke Becker, Kathrin Becker, Christine Biehler, Patrick Borchers, Anne und Eberhard Brand, Corinna Brand, Jens Brand, Simon Busse, Hans D. Christ, Kristina Danzer, Hannah Demtröder, Iris Dressler, Andreas Drewer, Arjon Dunnewind, Gabriele Elger, Tommy Finke, Linda Gatz, Gilbert Geister, Uwe Gorski, Gabi Hinderberger, Francis Hunger, Uwe Jonas, Christof Kerber, Christoph Kivelitz, Reinhild Kuhn, Kerstin Kuklinski, Jan Künemund, Melissa Leis, Ellen Markgraf, Susana Nevado, Ute Ostermann, Ulli Ostgathe, Ben Redelings, Simone Rikeit, Matthias Schamp, Birgit Schumacher, Julia Sonntag, Verena Titze, Thomas Wucherpennig.

Mein Dank gilt auch dem Künstlerhaus Dortmund für die Bereitstellung von Räumlichkeiten und Technik. / I'm also grateful to the Künstlerhaus Dortmund for providing space and technical equipment.

Ausstellung / Exhibition

Der vorliegende Katalog und die Ausstellung *Eyes Wide Shut* im Dortmunder Kunstverein (04.12.2008 – 01.02.2009) wurden gefördert durch: / The catalogue at hand and the exhibition *Eyes Wide Shut* at Dortmunder Kunstverein (12.04.2008 – 02.01.2009) were supported by:

STIFTUNGKUNSTFONDS

Hypo  Real Estate
STIFTUNG

Die Arbeit *Eyes Wide Shut* wurde realisiert im Rahmen eines Arbeitsstipendiums der Nachwuchsförderung Bildende Kunst der Kunststiftung NRW / The work *Eyes Wide Shut* was realized in the frame of a working grant by Kunststiftung NRW, promotion of young artists program

KUNSTSTIFTUNG → NRW

Eine Kooperation von / A cooperation of

DORTMUNDER KUNSTVEREIN

HMKV
Hardware MedienKunstVerein