

## John Smith

**Informationen: fragwürdig, Konstruiertheit: offensichtlich** Information: Suspect, Construction: Evident

von Ian White

"Was mir bei jedem Film, den ich mache, am Herzen liegt, ist dass die Informationen, die er präsentiert, fragwürdig erscheinen und seine Konstruiertheit offensichtlich wird."<sup>1</sup>

Die Filme, Videos und Installationen von John Smith sind das Werk eines begnadeten Handwerkers und eines Meisters der Täuschung. Als solche bieten sie vielfältige Ansatzpunkte – thematisch, formal – und sind dennoch unbestreitbar komisch. Form und Inhalt sind unauf lösbar miteinander verbunden, Rätsel, die wir nur teilweise lösen sollen, denn wir werden nicht nur in Bezug auf unsere Sehweise, sondern auch auf unser Verständnis von Film instruiert: Es geht um die Entmystifizierung seiner oft getarnt daher kommenden Konstruktionsmittel. So gibt es in dem meditativen Film *Slow Glass* (1988-1991) einen eindrucksvollen Kommentar, der die Original-Schiebefenster im sozialen Wohnungsbau britischer Machart mit ihren modernen Nachfolgern vergleicht: "Sehen Sie sich diese Fenster an. Man kann sie öffnen, den Kopf herausstrecken. ... Und jetzt gucken Sie sich mal um. Was haben wir heute? Bild-Fenster. Das sind doch nur Bilder, mehr nicht, sie lassen sich nicht öffnen, sie sind zu nichts gut. ... sie sind wie Gefängnisgitter, man muss sich auf einen Stuhl stellen, um Luft zu schnappen. Unten im Erdgeschoss ist alles luftdicht verriegelt, und wir sehen uns die Welt an, als würden wir fernsehen."

Die tiefe politische Überzeugung in Smiths Arbeiten fühlt sich entsprechend an: Sie widerlegt die Passivität der Erzählung, sie manipuliert die Kunst des Geschichtenerzählens, entlarvt ihre Fehlbarkeit und ist so geschickt angelegt, dass wir, die Betrachter, selbst ermächtigt werden, wenn wir ihre Konstruiertheit ergründen.

Ähnliche, halb verborgene Berührungspunkte warten darauf, entdeckt zu werden. *Blight* (1994-1996) könnte als Fortsetzung von *Slow Glass* durchgehen. Die gleichen Fenster sind jetzt zugemauert. Mit ihrem spöttischen Tonfall lässt Jocelyn Pook ihr 'Soundwerk' aus aufgezeichneten Erinnerungen zu einer ergreifenden Litanei anschwellen, jedoch nicht ohne die dazugehörige Strukturpolitik: Die Anfangszeile "Kill the spiders" ("Töte die Spinnen") bezieht sich letztendlich auf das metaphorische Spinnennetz einer vereinfacht dargestellten Straßenkarte von London und Umgebung. Erst als die Nummern der Straßen wegfallen ("Kill the spiders for me" – "Töte die Spinnen für mich"), bleibt uns schließlich nichts als ein Netz aus weißen Linien, zerbrochenes Glas, eine kaputte Leinwand. Der Film inszeniert.

Es geht um etwas, das in *The Kiss* (1999) vielleicht am stärksten zum Ausdruck kommt – eine Blume blüht in Nahaufnahme, begleitet von Vogelgezitscher, bis, in einer fast schon schmerzenden Langsamkeit, die Glasscheibe, durch die wir die ganze Zeit unwissentlich hindurch geschaut haben, zerbricht. Wie wundervoll schrecklich. Das gezeigte Treibhaus präsentiert sich als zerbrochene Linse.

Mit seinen scheinbar minimalistischen Wiederholungen öffnet *Lost Sound* (1999-2000) einen ähnlich emotionalen Raum, indem uns das Gefühl ereilt, dass es sich bei dem Verlust um weit mehr handelt als nur um Tonbänder. Nichtsahnende Zuschauer und Passanten schleichen sich ins Bild, manchmal finden wir die Bänder gar nicht schnell genug, um sie noch vor der nächsten Einstellung ausmachen zu können. "Lost Sound", das ist nicht unbedingt die tatsächlich verloren gegangene Musik, sondern der Klang einer Gesellschaft, die sich in die Ritzen (des Films) hineinschleicht. Wir bleiben hilflos zurück.

In *The Girl Chewing Gum* (1976) scheint die Enthüllung im Hitchcock-Stil zu jedem Zeitpunkt möglich. Das erste Anzeichen der Regisseur-als-Erzähler-als-Figur-Täuschung vernehmen wir, als der Regisseur versucht die folgende Szene zu steuern: "Ich möchte, dass sich die Uhr ruckartig auf mich zu bewegt ... Stopp. Jetzt möchte ich, dass der lange Zeiger sich mit einer Geschwindigkeit von einer Umdrehung pro Stunde bewegt und der kurze Zeiger mit einer Umdrehung in 12 Stunden ..."

Wahrlich, Knut, diese Stimme steuert nichts, geht einem irgendwann auf die Nerven, bis sie sagt: "Ich schreie in ein Mikrofon am Rand eines

"Something that is fundamental to me in any film I make is that the information it presents should be made suspect and its construction should be made evident."<sup>1</sup>

John Smith's films, videos and installations are the work of a master craftsman and a maestro of deception. As such, they offer multiple access points – thematic, formalist – whilst being irrefutably entertaining. Form and content are intrinsically bound together, puzzles to play with, to partially solve, as we are instructed not only in ways of seeing, but in an understanding of film predicated on demystifying its oft-masked means of construction. There's a telling commentary in the meditative *Slow Glass* (1988-1991), where the rambling narrator compares the original, sash windows of social housing with their modern replacements: "Look at these windows. You can open them, stick your head out. ... Now you look down the street. What have they got now? Picture windows. They're just pictures, that's all they are, they don't open, they don't do anything. ... they're like prison bars, you've got to stand on a chair to get any air. Down on ground level we're all sealed in, looking at the world like we look at the telly."

The profound politics of Smith's work feel analogous: it refutes the passivity of narrative, manipulates the art of storytelling to reveal its fallibility and is crafted to the degree that we are, as viewers, empowered by an exploration of its own construction.

Similar, semi-hidden touchpoints are there to be discovered. *Blight* (1994-1996) could be seen as *Slow Glass*'s sequel. The same windows are now bricked-up. Jocelyn Pook's sound work teases recorded memories and recollections into a deeply moving litany, not without its structural politics as the opening line "kill the spiders" ultimately relates to the metaphorical spider's web of a simplified road map of London and its suburbs. It's only when the road numbers are removed ("Kill the spiders for me") that we're left with a web of white lines, a smashed glass, a broken screen. The film performs.

It's a point perhaps most eloquently made in *The Kiss* (1999) – a flower blooms in close-up to birdsong until, almost painfully slowly, a pane of glass through which we've been looking against our knowledge, cracks. Beautiful horror as the hothouse revealed articulates a broken lens.

*Lost Sound* (1999-2000), with its apparently minimalist repetitions opens up a similar emotional space as we get the sense of what's lost is much bigger than merely cassette tape; unaware bystanders and passers-by creep into the frame, sometimes we can't find the tape in time to register it before the next shot. "Lost sound" is not necessarily the literally lost tape, but the sound of a society that slips into the (film's) gaps. We're bereft.

In *The Girl Chewing Gum* (1976), with momentary Hitchcockian reveal, we hear the first sign of the director-as-narrator-as-character's delusion as he attempts to control the scene before us: "I want the clock to move jerkily towards me ... Stop. Now I want the long hand to move at the rate of one revolution every hour, and the short hand to move at the rate of one revolution every twelve hours ..."

Canute indeed, this voice controls nothing, becomes a liability, until: "I am shouting into a microphone on the edge of a field near Letchmore Heath, about fifteen miles from the building you are looking at." And what we imagine to be the field

Ackers in der Nähe von Letchmore Heath, ungefähr 15 Meilen von dem Gebäude entfernt, das Sie gerade sehen."

Und der Ort, von dem wir glauben, dass er dieser Acker sein muss, erscheint auf der Leinwand, während wir noch den vertrauten Straßenlärm hören. Eine radikale, komplizierte, demonstrativ einfache Auflösung, oder so etwas in der Art.

Ich verstehe solche Techniken als eine Art "laterale Umkehrung". Das, was wir glauben zu sehen und zu hören, ist am Ende gar nicht das, sondern das Gegenteil davon und wird somit realer (buchstäblich) als das mystifizierte Original, realisiert sich so zu sagen vor dem geistigen Auge.

Smiths vielschichtige Verwendung von Witzen, visuellen und akustischen Spielereien, narrativen Tricks und montageteknischen Kniffen verbindet solche strukturellen Zusammenstöße mit einer zärtlichen, persönlichen Einsicht, die man nicht außer Acht lassen sollte. Das schrille, selbst-parodierende Bekenntnis zum Alkoholismus in *Shepherd's Delight* (1980-84) ist nichtsdestotrotz ein Bekenntnis, und der gesamte Film findet seine Koda in *Associations* (1975). Die Abhängigkeit vom Witz als strukturgebendes Mittel, ist entscheidend und darf gleichzeitig nicht als bare Münze genommen werden. Wortspiele können sich auch selbst verwirren.

Eine Liebe zum Geschichtenerzählen, die in ihrer Brillanz nur in der konzeptuellen Exaktheit ihresgleichen findet. Smith hofiert Autorität, um sie mit einer Respektlosigkeit, die ernsthaften humanitären, politischen und gesellschaftlichen Anliegen widerspricht, als nicht mehr existent zu entlarven. *The Black Tower* (1985-87) thematisiert nicht den äußerst erregenden, scheinbaren Nervenzusammenbruch eines neurotischen Sprechers, der sich von besagtem Turm verfolgt glaubt, sondern die meisterhafte Exegese der Konstruktion des Films selbst. Es ist der Betrachter, der auf schwindelerregende Art und Weise ermächtigt wird – eine Struktur, die ihre Wurzeln in den frühen, vorwiegend formalen Essays *Hackney Marshes – November 4th 1977* (1977) und *Leading Light* (1975) hat, in denen das Licht selbst zum Objekt wird, greifbar gemacht durch beharrliche Verfolgung.

Diese beiden frühen Filme liefern vielleicht die stärksten Hinweise auf eine Missachtung der Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, Repräsentation und Abstraktion ("Film ist immer Fiktion, ... Film ist immer Fakt ..."<sup>2</sup>). Möglicherweise bilden sie die Quelle für Smiths konsequentes Lexikon – wir können uns weder den reinen, abstrakten Farbfeldern entziehen, die sich eigenmächtig in *The Black Tower* einschleichen, noch deren Motiventsprechungen – der altmodische Teekoher, die Nahaufnahmen von Wänden, Decken, Alarmanlagen, Weckern, Whiskeyflaschen.

Trotz ihrer objektiven Wirkung rufen die Arbeiten von John Smith eine bestimmte Art von Nostalgie hervor; die explizit in den Vordergrund gestellten Erinnerungen in *Slow Glass*, die entschiedene Trostlosigkeit des grandiosen Wortspiels in *The Waste Land* (1999), die unaufhaltsamen sozialen Veränderungen in *Blight*. Das spartanische urbane England, das er dokumentiert, ist definitiv weder ein Garten Eden noch eine Utopie. Umgekehrt, quasi als laterale Umkehrung im großen Stil, würde ich sein Werk stattdessen als provokative Zuflucht bezeichnen – als grundlegenden Versuch, sich jenseits einer unkontrollierten Absperrung ein Stück unerlaubte soziale und politische Kontrolle zurückzuerobieren. Soziale und cerebrale Revolution.

Die hier gezeigten Programme stellen bestimmte Arbeiten gezielt nebeneinander (*Associations/Shepherd's Delight, Slow Glass/Blight* etc.), möchten aber gleichzeitig keine bestimmte Lesart aufzwingen. Zu einem gewissen Grad geben sie eine Kombination von Formalismus, Fantasie und Erzählung wieder, die in den Arbeiten selbst reflektiert wird. Sie sind wie Karten, die mehrere Routen anbieten; einige Filme bilden den Rahmen für andere; Betrachtungsweisen prallen aufeinander; in allen Programmen gibt es Berührungspunkte. Eines als das Wichtigste herauszustellen, wäre genauso schwer, wie in Worten ausdrücken zu wollen, wie diese außergewöhnlichen Filme funktionieren – die unvermeidliche Resonanz eines so einfachen, komplizierten, lebendigen und fortwährend verblüffend anderen Vokabulars.

Ian White <movingforwards@hotmail.com>

1 John Smith im Gespräch mit Cate Elwes, *filmwaves* 2001, siehe S. 184  
2 ibidem

itself appears on-screen whilst we still hear the familiar street sounds. A radical, complicated, defiantly simple resolution-of-sorts.

I understand such technique as a kind of "lateral reversal". What we think we see and hear turns out not to be that at all, but in being its opposite it becomes more real (literal), than its mystified original, realising itself in the mind's eye.

Smith's multiple layering of jokes, visual and aural puns, narrative tricks and editing feats combine such structural impact with tender, personal insight that's not to be overlooked. The jarring, self-parodying confession of alcoholism in *Shepherd's Delight* (1980-84) is nevertheless a confession, the whole film finding its coda in *Associations* (1975). The dependence on the joke as a structure is both supreme and not to be taken at face value. Puns can be their own distraction.

A love of storytelling is matched in its brilliance by conceptual rigour. Smith courts authority to reveal it as defunct with an irreverence that belies sincere humanitarian, political and social concerns. The subject of *The Black Tower* (1985-7) becomes not the deeply affecting, apparent breakdown of a neurotic speaker plagued by the impossible, continuous reappearances of the tower, but a tour-de-force exegesis on the film's own construction. It's the viewer who is dizzyingly empowered, a structure rooted in the early, predominantly formal essays *Hackney Marshes – November 4th 1977* (1977) and *Leading Light* (1975) where light itself becomes the object, made tangible by persistent tracking.

These two early films perhaps provide the strongest clue to a disregard for the boundaries between fact and fiction, representation and abstraction ("All film is fiction, ... All film is factual..."<sup>2</sup>). They are possibly the root of Smith's consistent lexicon – we can neither escape the pure abstract colour fields that slip unassumingly into *The Black Tower*, nor their correlative motifs – the teasmid, the close-up shots of walls, ceiling, burglar alarms, alarm clocks, whiskey bottles.

Smith's work, for all its objective impact, does elicit a particular kind of nostalgia; memory explicitly foregrounded in *Slow Glass*, the resolute bleakness of *The Waste Land's* (1999) grand pun, unstoppable social change in *Blight*. The spartan, urban England he documents is specifically neither an Eden nor a Utopia. By turn, though, lateral reversal on a grand scale, I'd suggest his work is instead a provocative refuge – a profound attempt to wrestle something back from an unchecked barrage of illicit social and political control. Social and cerebral revolution.

The programmes presented here intentionally place certain works alongside each other (*Associations/Shepherd's Delight, Slow Glass/Blight* etc.), but at the same time do not intend to prescribe a way of reading. They articulate to some degree a combination of formalism, fantasy and narrative found in the works themselves. Maps of multiple paths, some films frame each other, modes of seeing and looking collide, touchpoints reflect backwards and forward throughout the programmes. To claim one as authority being as elusive as articulating in words how these extraordinary films work – the inevitable resonance of such a simple, complicated, vital and continuously astounding other vocabulary.

Ian White <movingforwards@hotmail.com>

1 John Smith talking with Cate Elwes, *filmwaves* 2001, see p. 184  
2 ibidem