

Mirjam Baker

Höhlenlicht

—

Cavelight

Edition_ 2024

Film ist wie das andere zeitbezogene Kunstmedium Video nicht nur festgelegt in seinem Zeitablauf, der bei jeder Präsentation identisch ist. Er erfordert auch die jeweils gleiche Bedingung für seine Realisierung in der Projektion, wobei die Videoarbeit auf dem kleineren Bildschirm gerade in der Anfangszeit bis in die 1980er Jahre zunächst auf kleinen, beweglichen und Gesamtformen assoziierenden Stapelungen mit Halterungskonstruktionen präsentiert wurde. Die Werke Nam June Paiks sind dafür beste Beispiele: seine *Turtle*-Skulptur für den Philipps-Auftritt bei der IFA Berlin 1993 oder seine *Robots* genannten Figurationen, die Familienmitglieder oder berühmte Persönlichkeiten darstellen.

Die Auseinandersetzung der Experimentalfilmer:innen mit den Videokünstler:innen, in den 1970er Jahren beginnend, hat mit den Variationsmöglichkeiten der Einbeziehung der Videobilder zu tun, denn die Videokünstler versuchten baldmöglichst dem dunklen Projektionsraum zu entfliehen und wie auch eine andere dreidimensionale Skulptur oder eine flach an der Wand hängende Malerei wahrgenommen zu werden.

Mirjam Baker muss diese alten Diskussionen gegenüber dem Experimentalfilm und Video heutzutage überhaupt für irrelevant halten; für sie gibt es viel eher die Vergleiche und die Auseinandersetzung mit der statisch fixierten Malerei und den graphischen Künsten. Denn Narration spielt für sie keine Rolle; sie interessiert die Variation der Statik der Bildflächen.

In *Staub* (2019), gestaltet Mirjam Baker monochrom farbene Pastelle als Ausgangspunkte für den Film; diese Werke dürfen, ja müssen als eigenständig gelten, obwohl sie zugleich den Inhalt der „BewegtBild“ Arbeit bilden – so bezeichnen wir heute diese kaum im Konzeptuellen inhaltlich zu trennende Einheit von Film und Video, die sich nur durch die materielle Substanz unterscheiden, aber nicht mehr in der Anwendung und Umsetzung von Inhalten.

Mirjam Baker sucht und differenziert die Verwandtschaft und Nähe zu den klassischen Medien der Bildenden Kunst.

Bei der ersten Präsentation des frühen Werkes *Staub* waren beide Teile – Pastelle und Bewegtbild – zusammen in einem dunklen Raum ausgestellt, der an eine Black Box erinnerte. Für Mirjam Baker sind die Bezugspunkte die „absoluten Filme“ der 1920er Jahre eines Viking Eggeling, Hans Richter oder Oskar Fischinger. Diese Künstler (und ihre Freunde) verstanden sich als Maler und schufen Bilder, sowohl statische bildende Kunst als auch bewegte Bilder auf Filmmaterial.

Die neue Arbeit, die Animation *Höhlenlicht*, lässt die Verwandtschaft zur dreidimensionalen bildenden Kunst sichtbar werden. Es stellt sich bei den Betrachtenden die Frage, wie die Entwicklung in die „Absolutheit“, so der Begriff für Ungegenständlichkeit, vulgo Abstraktion, vor 100 Jahren in der Film-Avantgarde, weitergeht – ein sicher ungewöhnlicher, eher einsamer, aber deshalb umso spannenderer Weg.

Wulf Herzogenrath

Film, like the other time-based art medium, video, is not only fixed in its temporal progression, which is identical for every presentation. It also requires consistent conditions for its realization in projection, whereas video works on smaller screens, which were initially presented on small, movable structures resembling overall forms, often with mounting constructions, especially in the early years up to the 1980s. Nam June Paik's works are the best examples of this: his Turtle sculpture for the Philipps presentation at the IFA Berlin in 1993, or his figurations called Robots, which depict family members or famous personalities.

The confrontation between experimental filmmakers and video artists, which began in the 1970s, is related to the possible variations in incorporating the video images. Video artists soon sought to escape the dark projection space and aimed for their art to be perceived much like any other three-dimensional sculpture or painting hanging flat on the wall.

Mirjam Baker must consider these old discussions about experimental film and video to be completely irrelevant today; for her, there is much more in the comparison between and engagement with statically fixed painting and the graphic arts, as narration plays no role for her. She is interested in the variation of the static of the image surfaces.

In Dust (2019), Mirjam Baker creates monochrome pastels as starting points for the film; these works may, indeed must, be considered independent, although they also form the con-

tent of the "moving image" work. This is how we refer today to this unity of film and video, which are hardly separable conceptually, differing only in material substance, and no longer in the application and implementation of content.

Mirjam Baker seeks and differentiates the relationship and proximity to the classical media of the fine arts.

At the first presentation of the early work Dust, both parts—pastels and moving images—were exhibited together in a dark room reminiscent of a black box. For Mirjam Baker, the points of reference are the "absolute films" of the 1920s by Viking Eggeling, Hans Richter and Oskar Fischinger. These artists (and their friends) saw themselves as painters and created images, both static fine art and moving images on film material.

The new work, the animation Cavelight, makes the relationship to three-dimensional fine arts visible. The viewer is left wondering how the development towards "absoluteness", the term used 100 years ago in the film avant-garde for non-objectivity, commonly known as abstraction, will continue—certainly an unusual, rather lonely, but therefore all the more exciting path.

Wulf Herzogenrath

Höhlenlicht sehen

Bilder setzen sich zusammen. Ist man in einem Raum? Folgt man einer Stelle, verliert man die anderen. Man möchte sich in einem Raum befinden. Aber wohin blickt man? Der Raum ist kein Raum. Zwischen den Bildern entstehen Bilder. Aus den schwarzen Flecken mag sich etwas zusammensetzen. In den hellen sind sie tatsächlich.

Schwarz beginnt es, schwarz endet es. Und doch sieht man die Anfänge und Enden nie. Zusammengefügt, so dass ein Nichts nicht erscheint. Ein Blick dahin nicht möglich, wo nichts ist.

Im Fluss der Bilder findet alles statt, was übergangen wird.

Bilder setzen sich zusammen. Ist man in einem Raum? Man könnte meinen, sich in einem Raum zu befinden, vielleicht in einer Höhle. Versucht man den Bahnen zu folgen, so wird man nicht schlüssig. Wohin blickt man? Wenn nicht auf das Wohin vor einem, so sucht man woanders nach Raum. Und wird bei der Suche den Raum verlassen, der keiner war.

Schwarz beginnt es, schwarz endet es. Und doch sieht man die Anfänge und Enden nie. Zusammengefügt, sodass ein Nichts nicht erscheint. Etwas wird verborgen, ein Blick dahin, wo nichts ist und doch, wo etwas zu erwarten wäre. Was mag es verbergen?

Oben, dann etwas tiefer, im Kleinsten wird man fündig. Grob ist zu umgreifen, zu beschreiben, zu handhaben, dort findet alles statt, und dort auch alles, was übergangen wird.



Wahr sind die vielen Unterschiede, für niemanden zu handhaben, die Menge, die Dichte, viele kleine Elemente, sie kulminieren zu einem großen Etwas.

Es existiert durch die Vielzahl und beweist, dass Existenz da ist, dass es existiert und ich existiere. Dinge, die unbekümmert, gleichsam nebeneinanderstehen, denen es egal ist, ob sie beachtet oder beschrieben werden können, es geschieht nichts; genug, einfach da zu sein. Die Welt ist so nicht.

Zwischen den Bildern entstehen Bilder. Und in den Bildern... Aus den hellen, eine Vermutung, ein Rest. Hinter dem Schleier des Verbergens kommen sie dann doch hervor. Was hört man in der Ruhe des Schauens?

Genau betrachtet, im Einzelbild, so wie es im Film nie zu sehen ist, findet man die freundlichen und schrecklichen Ungeheuer, die weit aufgerissenen Münder, die Krallen, die Vogelwesen, eine vermummte Person, eine Frau? Aus den schwarzen Flecken, die sich zehnmals pro Sekunde zu etwas Neuem zusammensetzen, mag man Flatterwesen erkennen, sie vielleicht Fledermäuse nennen. Man erkennt, was man erkennen möchte. Oder ist es anders? Ich löse ein paar Bilder von der Wand und hebe sie auf.

Mirjam Baker

Seeing Cavelight

Images come together. Are you in a space? Follow one spot, lose the others. You want to be in a space. But where are you looking? The space is not a space. Images emerge between the images. Something may form from the black spots. In the bright ones, they actually are.

Black it begins, black it ends. Yet the beginnings and ends are never seen. Joined together, so that nothingness does not appear. To gaze there is not possible, where nothing is.

In the flow of images, all takes place that is passed over.

Images come together. Are you in a space? You might think you are in a space, perhaps in a cave. In attempting to follow the paths, you find no conclusion. Where are you looking? If not at the where in front of you, you seek for space elsewhere. And in the search, you leave the space that was none.

Black it begins, black it ends. Yet the beginnings and ends are never seen. Pieced together, so that nothing does not appear. Something is hidden, a gaze towards where nothing is and yet, where something would be expected. What may it hide?

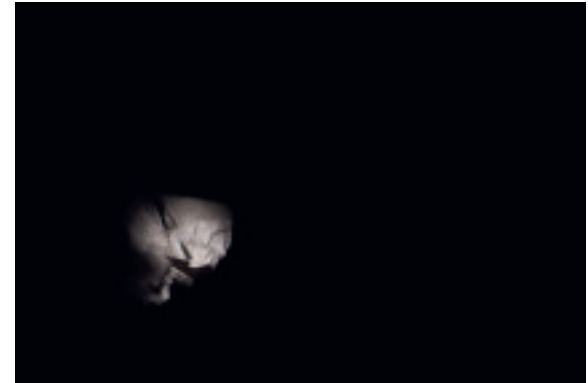
Above, then slightly lower, at its smallest, you will find it. Roughly is to grasp, to describe, to handle; everything happens there, and also everything that is overlooked. True are the many differences, unmanageable for anyone, the quantity, the density, many small elements, they culminate into one big something.

It exists through the multitude and proves that existence is there, that it exists, and I exist. Things that stand carefree, likewise side by side, indifferent to whether they can be noticed or described, nothing happens; enough to just be there. The world is not like this.

Images emerge between the images. And in the images... From the bright ones, a conjecture, a remnant. Behind the veil of concealment, they do come forth. What do you hear in the quiet of watching?

Looked at closely, in the single image, as it is never seen in the film, you find the friendly and terrible monsters, the wide-open mouths, the claws, the bird creatures, a hooded person, a woman? From the black spots that merge ten times a second to form something new, you may recognize fluttering beings, perhaps call them bats. You see what you want to see. Or is it different? I take a few pictures off the wall and pick them up.

Mirjam Baker



Ich wünschte, die Bilder würden das Denken einfach ersetzen

Mirjam Baker und Daniel Kothenschulte im Gespräch über *Höhlenlicht*

Daniel Kothenschulte (DK): Was Deine Filme verbindet, ja sogar viele Deiner Gemälde: Man ist als Zuschauender in irrealen Welten, Räumen, die durch die Animation generiert werden können.

Mirjam Baker (MB): Ich habe diese Sehnsucht, mir eine eigene Welt zu bauen, die anders ist als die reale, erfunden, und in der ich schalten und walten kann, wie ich will. Die nur mir gehört. Die ich zerstören und wieder zusammensetzen kann. Raum spielt dabei eine große Rolle.

DK: In der klassischen Animation simuliert man eine tatsächliche Räumlichkeit. Das ist eine alte Utopie der Animation, begehbare Bilder zu erschaffen. Walt Disney baute dafür seine Multiplankamera. Ich erinnere mich, dass Du vor der Arbeit zu diesem Film auch mit bemalten Glasplatten experimentiert hast.

MB: Ja, da habe ich auf die Glasplatten zusätzlich transparente Folien gelegt mit roten Pinselstrichen. Auch da gab es eine Raumverwirrung, es ergab aber nicht den Farbton, den ich mir erhofft hatte.

DK: Hier entfremdest Du die virtuelle Räumlichkeit so von der sichtbaren Welt, dass man zuerst gar nichts mehr wiedererkennt.

MB: Es geht eben auch um den Wunsch zur Abstraktion. Ein Loslösen vom tatsächlichen Raumsehen. So wie man abstrakte Malerei macht, um sie von den Dingen zu lösen, durch die sie repräsentativ würde. Es soll etwas anderes generieren. Und dann möchte ich möglichst viel sehen, die Dinge aus allen Winkeln und mit unterschiedlicher Beleuchtung. Das ist eher so eine Neugierde, wie das denn aussieht von hier und von da und wenn ich es so oder so beleuchte. Und dann will ich eben alles auf einmal sehen und mich dann dabei auch noch vorwärtsbewegen. Es ist so ein Gefühl, dass es gemein ist, nicht alles auf einmal sehen zu können.

DK: Das ist ein interessanter Gedanke, der auch Sergeij Eisenstein kam, als er über Disney schrieb: Die Omnipotenz, die Allmacht des Mediums. Wie bist Du denn darauf gekommen, einen abstrakten Film aus Papiermaché zu machen?

MB: Ich wollte ein interessantes Material für einen Film finden. Ich kann mich erinnern, dass ich mir meine Fotos aus dem Royal College angesehen habe. Da hatte ich schon mal Objekte aus Seidenpapier gemacht und sie fotografiert. Irgendwie kam ich dann auf die hängenden Streifen – es sollte wie Striche sein, aber ohne zu zeichnen oder zu malen, sondern etwas im Raum. Am liebsten wäre mir gewesen, ich hätte die Zapfen komplett durch den Raum gespannt, aber Papier reißt ja irgendwann ab.

DK: Aber eine Skulptur ist ja noch keine Animation.

MB: Es gab am Anfang noch das alte Filmkonzept, das ich für die Filmförderung eingereicht hatte. Da wollte ich etwas bauen, das semiabstrakt ein Durchwandern landschaftsähnlicher Szenerien war, die ich intuitiv aneinanderreichte, wie man das aus surrealistischen Filmen kennt – nur als eine zusammenhängende Bewegung ohne sichtbare Schnitte. Zugleich wollte ich nicht einfach nur ein Schreiten oder Gleiten durch einen semiabstrakten Raum sehen, das Bild sollte mehrmals pro Sekunde ausgetauscht werden. Und das verlangte schon das Ineinanderschneiden von Kamerafahrten. Ich überlegte mir, wie ich so eine Kamerafahrt im Atelier bauen könnte. Die Kamera sollte sich in alle Richtungen, kopfüber und verschlungen durch den ganzen Raum bewegen. Um das Atelier aber nicht komplett zu verstellen, habe ich das durch kurze Stücke und ein einfaches Drehen des Kamerakopfes gelöst – es ging ja eigentlich nur darum, wie die Linse auf die Zapfen gerichtet ist.

DK: Das erklärt aber noch nicht, wie Du auf die Höhle gekommen bist, lag das vielleicht an diesem muffigen Kelleratelier in der Brüsseler Straße in Köln?

MB: Also der Titel kam ja erst zum Schluss. Ich wollte, dass die Elemente aus dem Schwarz kommen, dass man sie nicht verorten kann. Ähnlich wie Bilder aus der Dunkelheit aufstei-

I wish the images would just replace the thinking

Mirjam Baker and Daniel Kothenschulte in conversation about Cavelight

Daniel Kothenschulte (DK): *What connects your films, indeed many of your paintings: As a viewer, you find yourself in unreal worlds, spaces that can be generated through animation.*

Mirjam Baker (MB): *I have this longing to build my own world that is different from the real one, invented, and in which I can do as I please. That belongs only to me. That I can destroy and put back together again. Space plays a major role in this.*

DK: *In classical animation, you simulate an actual spatiality. This is an old utopia of animation, to create walk-in images. Walt Disney built his multiplex camera for this purpose. I remember that you also experimented with painted glass panels before working on this film.*

MB: *Yes, in addition, I put transparent foil with red brushstrokes on the glass panels. There was also a spatial confusion, but it didn't result in the color tone I had hoped for.*

DK: *Here you disconnect the virtual spatiality from the visible world in such a way that at first one no longer recognizes anything.*

MB: *It's also about the desire for abstraction. A detachment from actually seeing space. In the same way that abstract*

painting is made in order to detach it from the things that would make it representative. It should generate something different. And then I want to see as much as possible, things from all angles and with different lighting. It's more of a curiosity to see what it looks like from here and there and when I light it this way or that. And then I want to see everything at once and move forward at the same time. It's a feeling that it's a disadvantage not to be able to see everything at once.

DK: *That's an interesting thought, which also occurred to Sergei Eisenstein when he wrote about Disney: the omnipotence, the ultimate power of the medium. How did you come up with the idea of making an abstract film out of papier-mâché?*

MB: *I wanted to find interesting material for a film. I remember looking at my photos from the Royal College. Back then, I had already made objects out of tissue paper and photographed them. Somehow, I came up with the hanging strips—it was supposed to be like lines, without drawing or painting, but rather something in space. I would have preferred to have stretched the cones all the way across the room, but paper tears off at some point.*

DK: *But a sculpture is not yet an animation.*

MB: *In the beginning, there was still the early film concept*

that I had submitted for film funding. I wanted to create something that was a semi-abstract wandering through landscape-like scenes that I intuitively strung together, similar to surrealist films—only as a coherent movement without visible cuts. At the same time, I didn't want to simply see a stride or glide through a semi-abstract space; the image was to be exchanged several times per second. And that required the intercutting of camera movements. I thought about how I could build such a tracking shot in the studio. The camera should move in all directions, upside down and intertwined through the whole room. However, in order not to completely fill up the studio, I solved this with short pieces and a simple rotation of the camera head—it was really only a question of how the lens is directed towards the cones.

DK: *But that doesn't explain how you came up with the idea of a cave; was it perhaps because of that musty basement studio in Brüsseler Straße in Cologne?*

MB: *Well, the title only came at the end. I wanted the elements to come out of the black, so that you can't locate them. Similar to how images emerge from the darkness when you close your eyes. It's dark, but you'll soon see something, and by that I don't mean the reflections on the retina, but the images of thoughts. I think that's where the idea of darkness comes from.*

gen, wenn man die Augen schließt. Da ist es dunkel, dennoch wird man bald etwas sehen, und damit meine ich nicht die Reflexe auf der Netzhaut, sondern die Bilder der Gedanken. Daher kommt, glaube ich, die Idee mit der Dunkelheit.

DK: Und welchem Muster folgte der digitale Schnitt?

MB: Eine Kamerafahrt besteht aus ganz vielen einzelnen Fotos. Und zwischen den einzelnen Bildern einer Kamerafahrt lasse ich Lücken für eine zweite, eine dritte und eine vierte Kamerafahrt. Ich ziehe die Fotos also auseinander für ein Foto aus der nächsten, übernächsten und überübernächsten Kamerafahrt. Und dann kommt erst wieder ein Bild aus der ersten.

DK: Das macht natürlich alles viel langsamer?

MB: Ja, es reduziert die Geschwindigkeit auf ein Viertel. Der Film läuft mit 30 Bildern pro Sekunde ab, jedes Foto steht drei Bilder lang; das heißt, man sieht zehn verschiedene Bilder pro Sekunde. Das fand ich gut, nicht zu schnell, nicht zu langsam. Am schwierigsten war es eigentlich, zu entscheiden, welche vier Kamerafahrten parallel laufen und an welcher Stelle im Film ich diese Stücke platziere, die neue Bewegung sollte ja kontinuierlich interessant sein.

DK: Als jemand, der beim Zapfenformen etwas mitgeholfen hat... sehen die sich nicht doch sehr ähnlich? Mussten da wirk-

lich neun gewaltige Drahtgebilde mit vielen hundert Zapfen gefüllt werden, statt ein einziges aus verschiedenen Richtungen abzufilmen?

MB: Da hätte die Kamera 72-mal das gleiche Sujet gefilmt. So habe ich jede Bahn achtmal gefilmt, von unterschiedlichen Seiten und Winkeln. Die Zapfen sind ja immer anders. Sie sind unterschiedlich lang oder dicht, und manchmal haben sie so einen Drall zur Seite, wenn sie beim Trocknen durchhingen oder etwas schräg standen. Als ob der Wind zu stark geweht hätte. Das Licht fuhr mit der Kamera mit. Ich hatte einen kleinen Dolly mit einem Anhänger, auf dem es montiert war. Wenn ich ausgelöst habe, fuhr der einen Zentimeter weiter, dann konnte ich wieder auslösen. Das Licht habe ich jedes Mal neu eingerichtet, mal fällt es auf die Spitzen, mal leuchtet es mehr in die Tiefe.

DK: Warum muss man das in Einzelbildern aufnehmen und schiebt nicht einfach die Kamera für eine durchlaufende Videoaufnahme?

MB: Wegen der höheren Bildinformation, die im Foto steckt. Es gibt noch weitere Parameter, die beim kontinuierlichen Filmen viel begrenzter sind. Fotos erlauben bessere Nachbearbeitungsmöglichkeiten. Wenn es ein Videofilm gewesen wäre, hätte ich daraus Einzelbilder machen müssen – in einer Qualität, die wesentlich schlechter ist, als bei einem Foto.

DK: Für die ersten abstrakten Filmemacher war es gar nicht so leicht, um das Gegenständliche herumzukommen. Bei Moholy-Nagy sah man die spiegelnden Objekte, die er fotografierte. Man Ray streute Nägel auf den Film. Und Oskar Fischinger musste bei Disneys *Fantasia* erleben, dass aus seinen Linien und Flecken Geigenbögen und Wölkchen gemacht wurden.

MB: Ich glaube, alles Sichtbare eignet sich als Ausgangspunkt für einen abstrakten Film. Ich empfinde es allerdings nicht als Problem, wenn man im Abstrakten wiederum etwas Gegenständliches erkennt. Und die Zapfen, die einen vielleicht an eine Tropfsteinhöhle erinnern, könnten ja auch Finger sein! Sind sie die Finger, die vielen Finger, die gleichzeitig alles abtasten, um zu verstehen? Wie die Finger, die beim Zeichnen das Gesehene übertragen? Und drückt der Film dieses Gefühl aus? So eine Vorstellung, als hätte man tausend Fingerspitzen, die alles gleichzeitig auf das Papier modellieren?

DK: Um einmal kurz die Irritation des Zuschauers zu beschreiben: Ich konstruiere beim Sehen unwillkürlich Bewegungen, folge hellen Punkten, wenn sie zu wandern scheinen, aber das Raumgefühl ist damit völlig überfordert. Ich könnte mir keine einzige der vier Parallel-Fahrten vorstellen.

MB: Das kann ich auch nicht. Im Schnitt war das schwierig, ich habe ständig vergessen, was ich gerade gesehen habe.

DK: And what pattern did the digital editing follow?

MB: A tracking shot consists of many individual photos. And between the individual images of a tracking shot, I leave gaps for a second, a third and a fourth tracking shot. So I pull the photos apart for a photo from the next, the subsequent, and the subsequent-to-subsequent tracking shot. And then another picture from the first one follows.

DK: Of course that makes everything much slower?

MB: Certainly, it reduces the speed to a quarter. The film runs at 30 frames per second, each photo is three frames long; that means you see ten different images per second. I thought that was good—not too fast, not too slow. The most difficult thing was actually deciding which four camera movements should run in parallel and where in the film I should place these pieces, as the new movement should be continuously interesting.

DK: As someone who helped a little with the cone forming... don't they look very similar? Did nine huge wire structures really have to be filled with many hundreds of cones instead of filming a single one from different directions?

MB: The camera would have filmed the same subject 72 times. This way I filmed each track eight times, from different

sides and angles. The cones are always different. They are different lengths or densities, and sometimes they have a twist to the side, if they sagged during drying or stood slightly askew. As if the wind had blown too hard. The light traveled with the camera. I had a small dolly with a trailer on which it was mounted. When I released the shutter, it moved a centimeter, then I could release the shutter again. I set up the light differently each time, sometimes it fell on the tips, sometimes it shone more into the depths.

DK: Why do you have to capture this in single frames and not just move the camera for a continuous video film recording?

MB: Because of the higher image information contained in the photo. There are other parameters that are much more limited with continuous filming. Photos allow better post-processing options. If it had been a film, I would have had to make individual images from it—in a quality that is much worse than that of a photo.

DK: For the first abstract filmmakers, it wasn't so easy to get around the representational. With Moholy-Nagy, you could see the reflective objects that he photographed. Man Ray scattered nails on the film. And in Disney's *Fantasia*, Oskar Fischinger had to see his lines and spots being turned into violin bows and clouds.

MB: I believe that everything visible is suitable as a starting point for an abstract film. However, I don't think it's a problem if you recognize something representational in the abstract. And the cones, which perhaps remind you of a stalactite cave, could also be fingers! Are they fingers, the many fingers that simultaneously scan everything in order to understand? Like the fingers that transfer what is seen while drawing? And does the film express this feeling? Such an idea, as if you had a thousand fingertips, all simultaneously modeling everything onto the paper?

DK: To briefly describe the viewer's irritation: I involuntarily construct movements while watching, follow bright dots when they seem to wander, but the sense of space is completely overwhelmed by this. I couldn't imagine any of the four parallel movements.

MB: I can't do that either. It was difficult to edit, I kept forgetting what I'd just seen.

DK: You can experience it as a liberation from thinking. For me it's a cleansing effect: the detachment of seeing from thinking. There is also something ecstatic about it. Something that was holding you is cut off. But it also has nothing to do with the iconography of the psychedelic. Without having to take drugs, seeing is freed from understanding. So we try to reposition ourselves. This effect remains, even after

DK: Das kann man als ein Befreien vom Denken erleben, für mich ist es ein reinigender Effekt: das Lösen des Sehens vom Denken. Das hat ja auch etwas Rauschhaftes. Etwas, das einen gehalten hat, ist gekappt. Aber es hat auch nichts zu tun mit der Ikonographie des Psychedelic. Ohne, dass wir dazu Drogen nehmen müssten, befreit sich das Sehen vom Verstehen. Also versucht man, sich neu zu verorten. Auch beim wiederholten Sehen bleibt dieser Effekt erhalten. Der Film verliert seine Wirkung nicht, man kann sich nicht besser zurechtfinden, als beim ersten Mal.

MB: Auch nicht beim zwanzigsten Mal.

DK: In der Geschichte des strukturellen Films wurde damit viel experimentiert. Nicht durch Zufall war er in den späten Sechzigern so populär. Doch der psychedelische Effekt blieb meist Selbstzweck. Die Frage ist nur, was macht man damit? Wofür nutzen wir diese Verwirrung künstlerisch? Erinnern Dich diese Strukturen an Gefühle oder etwas Unbewusstes?

MB: Es ist wirklich der Wunsch, das Räumliche aufzulösen.

DK: Du befreist die Plastik von der Objekthaftigkeit, indem Du ihr und ebenso den Betrachtenden den Boden unter den Füßen entziehtst...

MB: Durch den Film entsteht etwas, was in der Skulptur un-

möglich wäre. Natürlich gibt es kinetische Skulpturen, aber sie haben doch immer etwas Fixiertes und Starres. Man könnte sich eine VR-Welt in Erweiterung zum Film vorstellen, aber da sind die Möglichkeiten, Feinheiten und Fülle darzustellen, zu begrenzt. Und bei der physischen Abstraktion stößt man immer an die Grenzen, wenn man bemerkt, dass die Gegenstände eben doch starr sind. An der Op-Art wiederum stört mich die Augentäuschung, die Abwesenheit all jener Farben und Formen, die sich nur im Auge zusammensetzen. Im Film wird das Auge zwar auch getäuscht, weil sich Einzelbilder zu einem Bewegtbild verbinden, aber irgendwie nehme ich es dem Film nicht übel. Vielleicht, weil es nicht dabei bleibt, weil es woanders hingeht.

DK: Das ist auch der Unterschied zu Werner Nekes, an dessen gemeinsam mit Dore O. gemachten Film *Yüm-Yüm* ich mich erinnert fühle, weil er auch aus Drei-Bild-Schnipseln zusammengeklebt wurde, wenn auch in zufälliger Reihenfolge. Nekes faszinierte die Augentäuschung als solche. Während Dore O., die das alles mühsam zusammengeklebt hat, das Selbstzweckhafte daran später vermieden hat.

MB: Ich glaube, dass ein Raumempfinden sehr viel mit der Ordnung zu tun hat, wie wir uns in der Welt sehen oder zurechtfinden. Es hat mit Orientierung zu tun und die findet im Kopf statt. Und der Vorstellungsraum ist, zumindest bei mir, tatsächlich räumlich. Dann denke ich an bestimmte Dinge und

die finden in Räumen statt, mit Personen oder mit Gegenständen. Ohne eine Räumlichkeit kann man nicht denken. Egal, ob es der physische Raum ist, in dem wir uns befinden, oder ob es die Gedanken sind. Das hat mit dem Sehen zu tun, aber es bleibt nicht bei den Augen. In der Medienwissenschaft gibt es den Begriff „haptic visuality“ bei Vivian Sobchack oder Laura U. Marks. Er bezeichnet, wie sich formale Eigenschaften eines Filmes auf den Körper übertragen können. Das ist besonders dann der Fall, wenn das Gesehene nicht mehr einzuordnen ist, beispielsweise wenn das Bild unscharf ist oder die Kamera sehr nah am Objekt, so dass auch der Filmraum nicht mehr eindeutig identifiziert werden kann. Dann wird das Bild in einer Gesamtheit wahrgenommen. Phänomene wie Unschärfe oder taktile Oberflächen können die Haut der Zuschauenden wie eine zweite Haut überziehen. Ich erlebe das so. Und um diese Übertragung geht es mir, wenn das Auge „getäuscht“ wird. Aber es wird bei Sobchack und Marks nicht darüber gesprochen, was passiert, wenn eine Einstellung nur so kurz aufscheint wie in meinem Animationsfilm und dieses kontemplative Schauen in einem Bild nicht möglich ist.

DK: Das Fragmentierende der kurzen Einstellungen in *Höhlenlicht* ist dafür sicher besonders geeignet?

MB: Ja, aber es gibt da noch etwas anderes. Während sich der Raum auflöst, sind ja immer noch diese kleinen, räumlichen Elemente da, die „Zapfen“ mit der sehr taktilen Oberfläche.

repeated viewings. The film doesn't lose its impact, you can't find your way around any better than the first time.

MB: Not even the twentieth time.

DK: In the history of structural film, there has been a lot of experimentation with this. It was no coincidence that it was so popular in the late sixties. But the psychedelic effect mostly remained an end in itself. The question is, what do we do with it? What do we use this confusion for artistically? Do these structures remind you of feelings or something unconscious?

MB: It really is the desire to dissolve the spatial.

DK: You free the sculpture from its objecthood by removing the ground from under its feet, as well as that of the viewer...

MB: The film creates something that would be impossible in sculpture. Of course there are kinetic sculptures, but they always have something fixed and rigid about them. You could imagine a VR world as an extension of film, but the possibilities for depicting subtleties and abundance are too limited there. And with physical abstraction, you always come up against the limits when you realize that the objects are actually rigid after all. In turn, what bothers me about Op Art is the visual illusion, the absence of all those colors and shapes

that only come together in the eye. In the film, the eye is also deceived because individual images are combined to form a moving image, but somehow, I don't hold it against the film. Perhaps because it doesn't stop there, because it goes somewhere else.

DK: That's also the difference to Werner Nekes, whose film *Yüm-Yüm*, which he made in collaboration with Dore O., I feel reminded of, because it was also joined together from three-image snippets, albeit in random order. Nekes was fascinated by the eye illusion as such. While Dore O., who painstakingly glued it all together, later avoided the self-serving aspect of it.

MB: I believe that a sense of space has a lot to do with the order in which we see or find our way in the world. It has to do with orientation and that takes place in the mind. And for me, at least, the imaginary space is actually spatial. Then I think of certain things and they take place in rooms, with people or with objects. You can't think without a spatiality. Regardless of whether it is the physical space in which we find ourselves or whether it is our thoughts. This has to do with seeing, but it doesn't stop at the eyes. In media studies, there is the term "haptic visuality" used by Vivian Sobchack and Laura U. Marks. It describes how formal characteristics of a film can transfer to the body. This is particularly the case when what is seen can no longer be categorized, for example, when the image is blurred or the camera is very close to the

object so that the film space can no longer be clearly identified. The image is then perceived as a whole. Phenomena such as blurriness or tactile surfaces can cover the viewer's skin like a second skin. That's how I experience it. And this transfer is what I am concerned with when the eye is "deceived". But Sobchack and Marks don't talk about what happens when a shot only appears as briefly as in my animated film, and this contemplative gaze within a frame is not possible.

DK: The fragmentary nature of the short shots in *Cavelight* is surely well-suited for this?

MB: Yes, but there's something else. While the space dissolves, there are still these small, spatial elements, the "cones" with the very tactile surface. When I watch this film, it reminds me of a situation of rapid visual capture that I experienced when I was drawing nudes in college—the space seemed to dissolve as I looked back and forth between the nude model and the paper, while the model's posture seemed to be transferred to my body. And it is precisely this holding and losing while looking at the "cones" that reminds me of looking back and forth while drawing; it was also a holding and losing of the body. I was highly concentrated the whole time. But in this tension, I also felt a relaxation that you would think could not happen at the same time. For me, the feeling that my film creates is very similar to that. And it is different from what is normally understood by "haptic visuality".

Wenn ich diesen Film sehe, erinnert er mich an eine Situation der schnellen visuellen Erfassung, die ich beim Aktzeichnen im Studium erlebte – der Raum schien sich aufzulösen beim Hin- und Herschauen zwischen Aktmodell und Papier, während sich die Körperhaltung des Modells auf meinen Körper zu übertragen schien. Und genau dieses Festhalten und Verlieren beim Sehen der „Zapfen“ erinnert mich an das Hin- und Herschauen beim Zeichnen, es war auch ein Festhalten und Verlieren des Körpers. Dabei war ich die ganze Zeit hochkonzentriert. Aber in dieser Anspannung fühlte ich auch eine Entspannung, von der man eigentlich meinen würde, sie könne nicht gleichzeitig stattfinden. Für mich ist das Gefühl, das mein Film erzeugt, dem sehr ähnlich. Und es ist anders als das, was unter „haptic visuality“ normalerweise verstanden wird.

DK: Was ich an diesem Film so bemerkenswert finde, ist, dass er mit den Mitteln des klassischen Films, ohne digitale Ästhetiken, an die Grenzen der Wahrnehmung führt.

MB: Ich empfinde einen Gegensatz zwischen dem Intellekt, der durch Nachdenken Ordnung oder Klarheit schaffen will und der Intuition, die sich davon befreien will, um hier und jetzt zu sein. Und beides ist verbunden mit Räumlichkeit, die aber unterschiedlich ist. Die eine wird gedacht, die andere gefühlt. Ich wollte immer, dass sich der Raum verändert. Weil der Raum das ist, wo alles stattfindet, das physische Leben und das Gedankliche. Es gibt diesen Wunsch, diese Festigkeit

zu zerstören und zu erkunden, was es denn heißt, diese Orientierung kaputt zu machen. Sich einen Überblick zu verschaffen, setzt Denken voraus, aber ein Raumgefühl gibt es auch intuitiv, auf der sinnlichen Ebene. Vielleicht geht es darum, eine unbekannte Raumwahrnehmung zu kreieren.

DK: Nun empfinde ich diesen Film gar nicht als verstörend, sondern als befreiend – weil er durch die visuelle Überforderung die Anstrengung nimmt, etwas erkennen zu wollen.

MB: Ich würde eher so sagen, wenn das Sehen zur Haupttätigkeit wird, ist man in der Augenblicklichkeit, und das wird als befreiend empfunden. Das entsteht durch die Reduktion auf eine einzige Sinneswahrnehmung. Den Film räumlich und in der Fülle nicht zu verstehen, dieses Gefühl der Orientierungslosigkeit, kann aber auch ein Unbehagen auslösen. Diese zwei Seiten, die sich sowohl über das Gedankliche, als auch über das physische Sehen abspielen, stehen in Verbindung mit dem Räumlichen. Das finde ich interessant.

DK: Ist es also ein Plädoyer, nicht alles verstehen zu müssen?

MB: Ja. Wer so tut, als wäre es nicht so, konstruiert sich etwas zusammen. Vielleicht ist das auch etwas, das ich allgemein kritisiere und vielleicht auf diese Art hervorhebe. Vielleicht ist es auch die Sicherheit, mit der Sachen vorgetragen werden, die mich stört, mehr als das Vereinfachen.

DK: Wir leben in einer Zeit, in der von Kunst oft Erklärungen erwartet werden. Dabei war Kunst ja immer auch eine Kommunikation über das, was man mit Worten nicht teilen kann. Der Surrealismus nutzte dafür Metaphern oder Symbole, die aber meistens unzulänglich sind. Hier teilst Du etwas eigentlich Unteilbares, das man niemandem direkt zeigen kann.

MB: Mir geht es um ein direktes Erfahren, ein Erleben, wie sich etwas anfühlt, jenseits von Symbolen. Es soll seinen Ursprung aber auch in etwas Unbewusstem haben. Das Schwierigste ist eigentlich, diese Strecke des intuitiven Arbeitens auszu dehnen. Da passieren die interessanten Dinge, die sind so unverfälscht. Von dem Ort, von dem sie kommen, sagen sie die Wahrheit, und egal was es ist, die finde ich immer schöner als das, was durch den Kopf gesteuert wird. Ich wünschte, ich könnte nur so arbeiten.

DK: Auch die Höhle im Titel ist ja kein Symbol, sondern nur eine Beschreibung des Abstrakten, das wir sehen.

MB: Insofern ist es auch eine gute Metapher, sowohl für den Raum des Denkens als auch den der Intuition.

DK: Das ist ja nun wirklich vielleicht unser größtes Geheimnis, wie sich das Denken anfühlt. Ich dachte zum Beispiel als Kind, dass ich als Erwachsener ganz anders denken würde...

DK: *What I find so remarkable about this film is that it takes us to the limits of perception with the means of classic film, not involving any digital aesthetics.*

MB: *I perceive a contrast between the intellect, which wants to create order or clarity through reflection, and intuition, which wants to free itself from this in order to be here and now. And both are connected with spatiality, but they are different. One is thought, the other is felt. I always wanted the space to change. Because space is where everything takes place, physical life and thought. There is this desire to destroy this solidity and to explore what it means to break this orientation. Getting an overview requires thinking, but there is also an intuitive sense of space on a sensory level. Perhaps it is about creating an unknown perception of space.*

DK: *I don't find this film disturbing at all, but rather liberating—because the visual overload takes away the effort of wanting to recognize something.*

MB: *I would rather say that when seeing becomes the main activity, you are in the moment, and that is perceived as liberating. This arises from the reduction to a single sensory perception. However, not understanding the film spatially and in its fullness, this feeling of disorientation, can also cause discomfort. These two sides, which take place both*

through mental and physical vision, are connected to the spatial. I find that interesting.

DK: *So is it a plea for not having to understand everything?*

MB: *Yes. Anyone who pretends it's not like that is making something up for themselves. Maybe that's also something that I generally criticize and perhaps emphasize in this way. Perhaps it's also the certainty with which things are presented that bothers me, more than the simplification.*

DK: *We live in a time in which art is often expected to provide explanations. Yet art has always been a communication about what cannot be shared with words. Surrealism used metaphors or symbols for this, but they are usually inadequate. Here, you are sharing something that is actually unshareable and cannot be shown directly to anyone.*

MB: *I am interested in a direct experience, an experience of how something feels, beyond symbols. But it should also have its origin in something unconscious. The most difficult thing is actually to extend this stretch of intuitive working. That's where the interesting things happen; they are so unadulterated. From the place they come from, they tell the truth, and no matter what it is, I always find it more beautiful than what is controlled by the head. I wish I could only work like that.*

DK: *The “cave” in the title is not a symbol either, but merely a description of what we see in the abstract.*

MB: *In this respect, it is also a good metaphor, both for the space of thought and that of intuition.*

DK: *That really is perhaps our greatest secret, how thinking feels. For example, I thought as a child that I would think completely differently as an adult...*

MB: *Not with words anymore?*

DK: *Exactly, no longer hearing my own voice, it should all be much easier.*

MB: *I wish the images would simply replace thinking, assemble themselves, and you also wouldn't have to speak anymore.*

DK: *Now you have turned the film, which is composed of individual images, back into photographic works. These are torn from the fast staccato flow as single images on the pages of the book. What is special about this sequence of individual images?*

MB: *You can only see the big differences in the photos. And I didn't use the film stills, but a selection of the original photo-*

MB: Nicht mehr mit Worten?

DK: Genau, nicht mehr meine eigene Stimme hören, es müsste doch alles viel einfacher gehen.

MB: Ich wünschte, die Bilder würden das Denken einfach ersetzen, sich von selbst zusammensetzen und man müsste dann auch nicht mehr sprechen.

DK: Nun hast Du aus dem Film, der ja aus Einzelbildern zusammengesetzt ist, wieder fotografische Arbeiten gemacht. Diese sind dem schnellen Stakkato-Fluss entrissen als Einzelbilder auf den Seiten des Buches. Was ist das Besondere an dieser Abfolge von Einzelbildern?

MB: Man sieht die großen Unterschiede erst in den Fotos. Und ich habe nicht die Filmstills genommen, sondern eine Auswahl der ursprünglichen Fotografien. Im Film gibt es zusammengesetzte Bilder, weil sich die Einstellungen am Anfang und Ende überlappen. Die sind nicht im Buch. Auch nicht die ganz hellen, sie verraten zu viel von ihrem Material. Die Reihenfolge der Bilder ist auch ganz anders, bis auf die ersten, die auch in den ersten Sequenzen im Film zu sehen sind, habe ich einen eigenen Rhythmus für das Buch zusammengestellt, der nichts mit dem Filmschnitt zu tun hat. Und man kann sich jetzt in den Bildern umsehen, was ja durch den schnellen Ablauf unmöglich war.

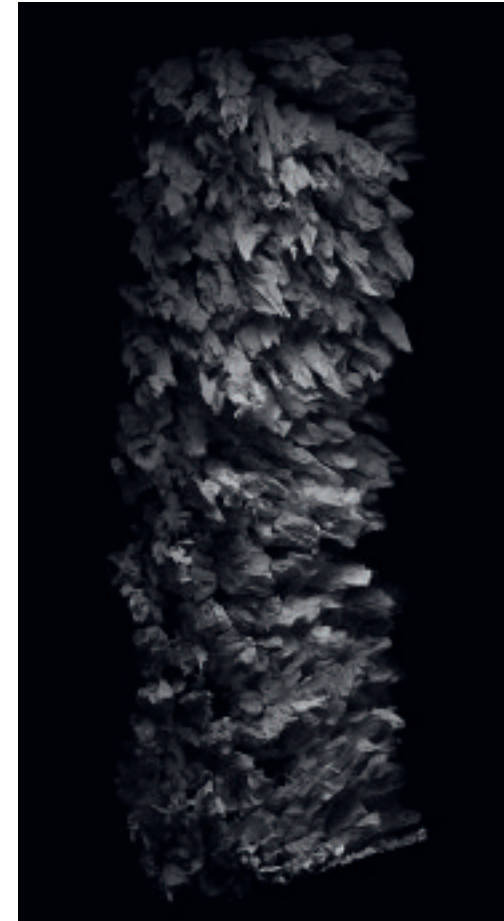
DK: So erhalten die Bilder ihre ursprüngliche Räumlichkeit zurück und man kann die skulpturalen Formen interpretieren, man sieht vielleicht Blätter oder die Zapfen einer Tropfsteinhöhle...

MB: ...krümelige Erde, oder Baumrinde, ich sehe auch kleine Gesichter oder so etwas wie Ungeheuer.

DK: Und es gibt zusammengesetzte Bilder in einem überlangen Hochformat.

MB: Bei ihnen habe ich versucht, die ursprüngliche Skulptur als Foto wiederherzustellen. Also einen Ausweg daraus, was man als Verwirrung im Film sieht. Es ist also eine Art Versöhnung. So wie ich es mir vorstelle, wenn man etwas Reales gesehen oder erlebt hat und es dann in der Erinnerung wieder rekonstruiert.

Köln im April 2024



graphs. There are composite images in the film because the shots overlap at the beginning and end. They are not in the book. Neither are the very bright ones, they reveal too much of their material. The order of the images is also completely different, apart from the first ones, which can also be seen in the first sequences in the film. I have put together a unique rhythm for the book, which has nothing to do with the film editing. And you can now look around in the pictures, which was impossible because of the fast pace.

DK: *This gives the pictures back their original spatiality and you can interpret the sculptural forms; you might see leaves or the cones of a stalactite cave...*

MB: *...crumbly earth, or tree bark, I also see little faces, or something like monsters.*

DK: *And there are composite images in an extra-long portrait format.*

MB: *With them, I tried to recreate the original sculpture as a photograph. As a way out of what you see as confusion in the film. So it's a kind of reconciliation. Just as I imagine it would be if you had seen or experienced something real and then reconstructed it in your memory.*

Cologne in April 2024



Mirjam Baker ist Malerin und Filmemacherin. Geboren 1985 in Melk, Österreich, studierte sie Medientechnik in St. Pölten (2010) und Animation am Royal College of Art in London (2014). Für ihre Arbeit an den Schnittstellen von Malerei und Film erhielt sie Auszeichnungen und Stipendien, darunter den Daler-Rowney- und Nat Cohen-Preis des Royal College of Art, den Künstlerhauspreis Wien sowie mehrfache Kurzfilmförderungen durch die Film- und Medienstiftung NRW, das Bundeskanzleramt Österreich und das Land Niederösterreich. Ihre Filminstallation *Staub*, 2021 gezeigt in ihrer Einzelausstellung im Tresor im Kunstforum Wien, wurde in die Kunstsammlungen Niederösterreich aufgenommen. Ihr Werk ist regelmäßig in Ausstellungen und auf Filmfestivals zu sehen. Sie lebt und arbeitet in Köln. Eine ausführliche Vita ist unter www.mirjambaker.net zu finden.

Mirjam Baker is a painter and filmmaker. Born in Melk, Austria in 1985, she studied Media Technologies in St. Pölten (2010) and Animation at the Royal College of Art in London (2014). She has received awards and scholarships for her work at the boundaries between painting and film, including the Daler-Rowney Prize and the Nat Cohen Award of the Royal College of Art, the Künstlerhaus Prize Vienna as well as multiple short film fundings from the Film- und Medienstiftung NRW, the Federal Chancellery of Austria and the state of Lower Austria. Her film installation Dust, shown in her solo exhibition at the Tresor in the Kunstforum Wien, in Vienna, in 2021, was acquired by the Lower Austria Art Collections. Her work can be regularly seen in exhibitions and at film festivals. She lives and works in Cologne. A detailed resume can be found at www.mirjambaker.net

<i>All images are digital photographs made for the film Cavelight.</i>	light 1_46_2, 2020 p. 11	light 2_1_7_98, 2021 p. 20	light 1_3_89, 2020 p. 29	light 2_2_4_80, 2021 p. 38
Bird, 2024 from light 2_1_6_18 p. 4	light 1_7_64, 2020 p. 12	light 2_1_5_58, 2021 p. 21	light 1_3_127, 2020 p. 30	light 1_3_21, 2020 p. 39
Turtle, 2024 from light 2_2_7_74 p. 5	light 1_7_33, 2020 p. 13	light 2_1_4_110, 2021 p. 22	light 1_3_116, 2020 p. 31	light 1_49_51, 2020 p. 40
light 1_35_10, 2020 p. 6	light 2_2_1_63, 2021 p. 14	light 2_4_3_66, 2021 p. 23	light 1_3_42, 2020 p. 32	light 1_48_61, 2020 p. 41
light 1_50_48, 2020 p. 7	light 2_4_1_119, 2021 p. 15	light 2_1_8_82, 2021 p. 24	light 1_3_52, 2020 p. 33	light 1_53_26, 2020 p. 42
light 1_41_32, 2020 p. 8	light 2_4_12_166, 2021 p. 16	light 2_1_3_72, 2021 p. 25	light 1_6_73, 2020 p. 34	light 1_51_57, 2020 p. 43
light 1_14_22, 2020 p. 9	light 2_4_12_99, 2021 p. 17	light 2_1_1_208, 2021 p. 26	light 1_6_54, 2020 p. 35	Untitled (light 1_51), 2021 black and white photography, pigment print on baryta paper on aluminum composite panel 60 x 114 cm unique piece p. 52
light 1_45_38, 2020 p. 10	light 1_39_9, 2020 p. 18	light 2_1_8_178, 2021 p. 27	light 1_47_7, 2020 p. 36	Work view, 2020 p. 53
	light 1_40_45, 2020 p. 19	light 1_3_141, 2020 p. 28	light 1_47_35, 2020 p. 37	

Published on the occasion of the exhibition
Mirjam Baker. Tief in den Bildern / Mirjam Baker. Deep into the Images
at Kunstverein Leverkusen Schloß Morsbroich e.V.,
May 31 to June 30, 2024,
curated by Susanne Wedewer-Pampus.

Original edition
1st edition 2024
© 2024 Mirjam Baker, sgr a Jörg Jung / www.sgr-a.de, Edition_

Editors: Kunstverein Leverkusen Schloß Morsbroich e.V.,
Jörg Jung, Marcel René Marburger
Cover, layout & typesetting: Steffen Missmahl
Image editing: Georgios Michaloudis / farbanalyse, Cologne
German proofreading: Jörg Jung, Marcel René Marburger
English proofreading: Joseph Kuster
Printing and binding: Druckerei Kettler GmbH, Bönen/Westfalen

The sequence of photographs was conceived and designed by Mirjam Baker.

© 2024 for the texts: Wulf Herzogenrath, Daniel Kothenschulte, Mirjam Baker
© 2024 for all images: Mirjam Baker / Bildrecht, Vienna
www.mirjambaker.net

Published by: Edition_
Cologne, 2024
www.edition23.de

With kind support from
Kultur Niederösterreich
sgr a Jörg Jung



The book can be ordered at any bookstore.
For more information regarding the distribution, please contact us at
info@edition23.de or at joergjuhannjung@aol.com.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated,
stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted in any form, or
by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise)
without the prior written permission of the publisher.

A CIP record for this book is available from the German National Library
This publication is listed in the German National Bibliography by the German
National Library. Detailed bibliographic data is available at <http://dnb.d-nb.de>

Printed in Germany
ISBN 978-3-981424-65-2

Edition: 200, of which 30 are available as a special edition
with an accompanying signed and numbered photograph
(3 motifs, each in an edition of 10).