

A woman with short brown hair, wearing a black leather vest over a black top and black leather shorts, is performing on stage. She is holding a microphone in her right hand and has a silver chain necklace and a silver bracelet. The background is a shimmering, colorful display of gold and pink lights.

**Pauline Boudry &  
Renate Lorenz  
E.C. Feiss  
João Maria Gusmão &  
Pedro Paiva  
Gonçalo Pena  
Maya Schweizer  
Andreas Prinzing  
Matthias Müller  
Volker Pantenburg  
Amie Siegel  
Adam Kleinman  
Omar Kholeif**



Translated by Andrea Scrima

Maya Schweizers filmische Arbeiten umkreisen Fragen von Geschichte, Identität und Erinnerung, die mit Räumen und deren Wahrnehmung verbunden sind. Ein Interesse der Künstlerin, die auch mit Fotografie und Collage arbeitet, gilt urbanen Orten als Schnittstellen individueller und kollektiver Handlungsweisen. Hier bilden sich soziale Realitäten und zeitliche Schichtungen ab, die sie einfängt und in Montagen in Beziehung setzt. Situative Beobachtungen, aber auch Found Footage dienen bei der künstlerischen Lektüre von Alltagsräumen als Sprungbretter, von denen aus sich in der Verschränkung mit weiteren Elementen Geschichten entfalten. Öffentlicher Raum fungiert dabei als betretbares Geschichtsbild, dessen Texturen lesbar sind, aber auch aus individueller Perspektive reformuliert werden können. Die jeweilige Bildsprache und der Grad des Übergangs zwischen Dokumentation und Inszenierung resultieren stets aus spezifischen Anliegen. Sie variieren in den bislang 25 filmischen Arbeiten, die unaufdringlich eine Haltung artikulieren und sich ihren Sujets in einer Form »distanzierter Nähe« zuwenden, wie sie in vergleichbarer Sensibilität etwa bei Chantal Akerman zu finden ist.

Auf Basis scheinbar nebensächlicher Orte, Handlungen oder Phänomene gesellschaftliche Verhältnisse und Widersprüche zu reflektieren, lässt an Siegfried Kracauers *Feuilletons*, Roland Barthes' *Mythen des Alltags* oder Marguerite Duras' *Les Yeux verts* denken – letzteres eine Sammlung von Texten, die eine wichtige Referenz für die Künstlerin darstellt. Wo bei diesen AutorInnen Beschreibung und Deutung einander folgen, verwebt Maya Schweizer Bild, Ton und Schrift zu subtilen Gegenwartsanalysen, die durch eine konstruktive Verschiebung der Perspektive ihren Gegenstand umso deutlicher hervortreten lassen. Ein Stichwort, das in inhaltlicher Hinsicht erhellend ist, aber auch als formales Verfahren zentrale Bedeutung besitzt, ist der Begriff der Überlagerung.

Dass wir stets Bilder mit im Gepäck tragen, sich Erinnerung und aktuelle Wahrnehmung übereinanderlegen, führt Maya Schweizers in China entstandene fotografische Serie »Musée de Daniel« (2003) exemplarisch vor Augen. Die Serie, die mit einem Augenzwinkern auf Daniel Burens institutionskritische Praxis der ephemeren Markierung spezifischer, nicht-musealer Orte mit einem gleichbleibenden Streifenmuster anspielt, dokumentiert die Verwendung einer Abdeckplane, die sich wie ein roter Faden durch unterschiedliche Außenräume zieht. Mal windet sich das an die Farben der französischen Flagge erinnernde, industrielle Textil als kompositionsstrukturierendes Element durch eine Waldlandschaft, um eine Baustelle abzugrenzen; mal dient es als Sonnensegel, das einem improvisierten Straßencafé etwas Eleganz verleiht. In einer Aufnahme ist ein Exemplar fragmentarisch inmitten einer Vielzahl von Marktgegenständen auszumachen, die sich zu einer flächigen Komposition von hoher grafischer Komplexität verdichten. Indem die präzise komponierten Fotografien auf eine identische, endlos variierte Textur des Alltags fokussieren, lenken sie den Blick auch auf die Umgebung und transportieren den jeweiligen Arbeitskontext mit, was ihnen eine narrative, filmstillartige Dimension verleiht. Dem Muster kommt so eine Markierungsfunktion zu, wie sie auch von Buren intendiert ist – dessen banale Streifenwiederholung dient in situ als »visuelles Werkzeug«, um zur Reflexion über den spezifischen Anbringungsort zu animieren.

Maya Schweizer's film works revolve around questions of history, identity, and memory connected to spaces and how we perceive them. One of the main interests of the artist, who also works with photography and collage, is urban space as the interface between individual and collective action. This is where social realities and temporal stratifications occur, which are captured and set in relation to one another in montages. Observations of situations and found footage serve as springboards for an artistic read of everyday spaces and merge with other elements to tell new stories. Public space serves as a historical image that can be entered into, one whose textures can be read, but also reformulated from an individual perspective. The respective visual language used and the degree of blurring between documentation and orchestration are always in service of specific aims. These vary in the twenty-five film works to date, which articulate a subtle position and approach their subjects with a certain "distanced proximity," a sensibility of the kind to be found in the works of Chantal Akerman.

Reflect on social relations and contradictions on the basis of what are ostensibly minor locations, acts, and phenomena brings Siegfried Kracauer's cultural essays, Roland Barthes's *Mythologies*, and Marguerite Duras's *Les Yeux verts* to mind – the latter collection of texts forming an important reference point for the artist. Whereas description and interpretation follow upon one another in the works of these authors, Maya Schweizer weaves image, sound, and writing to create subtle analyses of the present situation that emphasize their object all the more clearly through a constructive shift in perspective. One key term that is illuminating here in terms of content, but that also holds central importance as a formal process, is the concept of superimposition.

Maya Schweizer's photographic series "Musée de Daniel" (2003), shot in China, demonstrates that we always carry images around with us; that memory and actual perception overlap. The series, a wink at Daniel Buren's institutional-critical practice of ephemerally marking specific non-museum locations with his unchanging stripe pattern, documents the use of a drop cloth, which carries like a red thread throughout a number of different outdoor spaces. The industrial textile, which echoes the colours of the French flag, sometimes snakes through a forest landscape as a compositional element to mark a construction site; sometimes it serves as an awning that lends a touch of elegance to an improvised street café. In one of the images, a section of tarp can be made out in the midst of a large number of market goods that blend together to form a flat composition with a high degree of graphic complexity. Because the precisely composed photographs focus on the endless texture of the everyday in infinite variety, they shift their focus to the surroundings and with this the respective work's context as well, which lends them a narrative dimension, like film stills. The pattern takes on a demarcating function, as is intended by Buren – whose banal repetition of stripes serves as a "visual tool" on site to prompt viewers to reflect on the work's particular location.

While in the photo series the perception of the everyday is structured by an aesthetic filter, "Metropolis. Report from China" (2004) operates with a successive overlaying of temporal and narrative levels. The camera wanders through night-time Shanghai, accompanied by a voiceover quoting Fritz Lang's memories of a sojourn in





New York as a source of inspiration for his film classic of the same name. The topoi that Lang invoked—a lively city organism and architecture's stage-like quality—are brought up to date and presented from a contemporary perspective. Short sequences from the silent Expressionist film alternate with scenes of work and interviews addressing the rapid growth of Chinese metropolises. The film, shot primarily at night, speaks of the research done in preparation for a remake of the classic; it presents the dark sides of the turbo-capitalist dream of steel, cement, and glass from the perspective of a migrant labourer, taking on an almost surreal character in parts. The superimposition of concrete living and working conditions with Lang's placeless dystopia invites questions revolving around processes of transformation, hierarchies, and mechanisms of construction and projection. In its self-reflexive manner, the film also speaks of cultural differences as Western notions collide with an Asian reality.

In the video installation "On the Back of the Postcard" (2010), the artist juxtaposes several projections. Jittery footage shows a Paris street vendor setting up miniature models of the Eiffel Tower, while cars and passersby pass through the sequence, creating an unstable

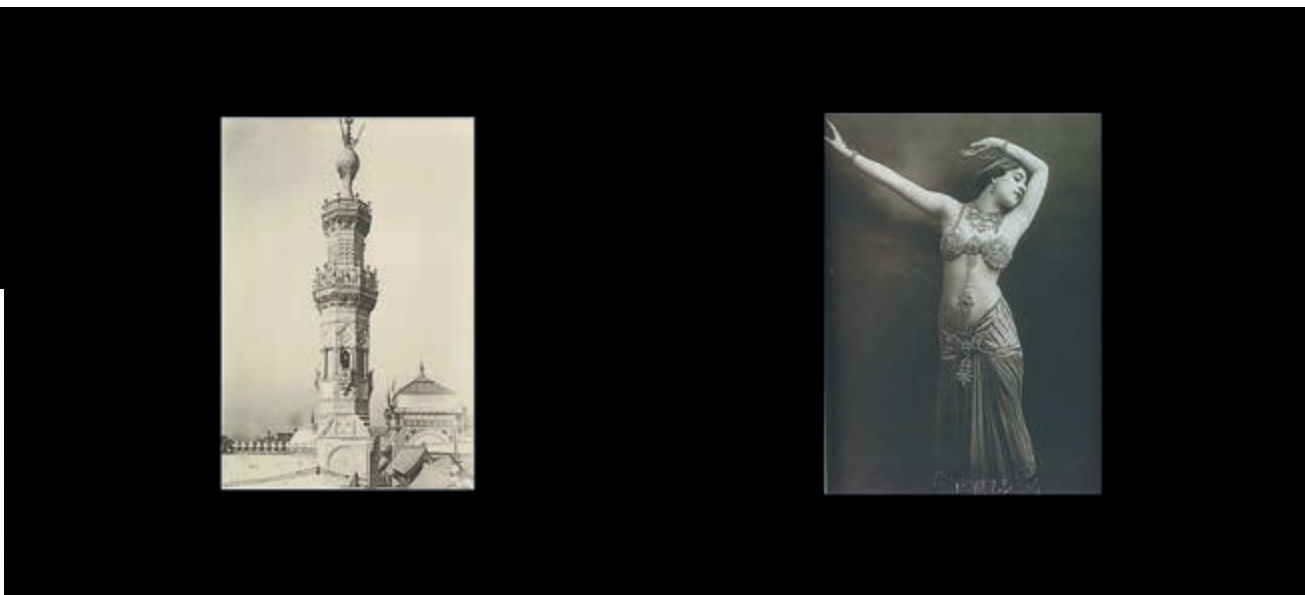
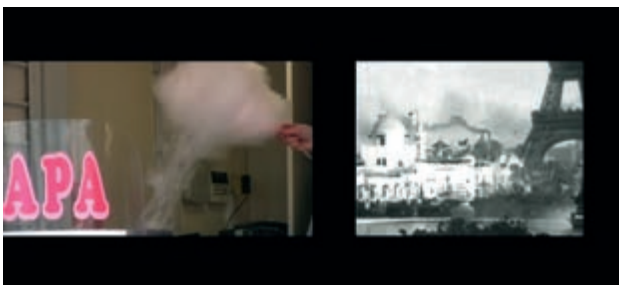
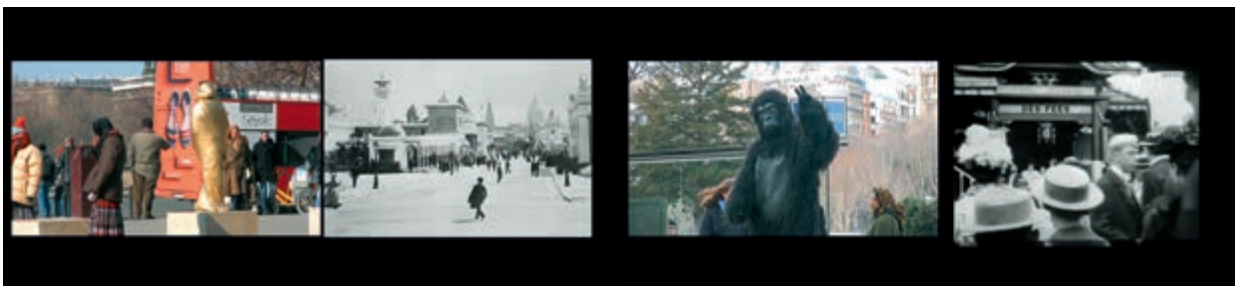
Während in der Fotoserie ein ästhetischer Filter die Alltagswahrnehmung strukturiert, operiert »Metropolis. Report from China« (2004) mit einer sukzessiven Überlagerung von Zeit- und Erzählebenen. Unterlegt von einem Voiceover, das Fritz Langs Erinnerungen an einen New York-Aufenthalt als Inspirationsquelle für seinen gleichnamigen Filmklassiker zitiert, gleitet die Kamera in der Eröffnungssequenz durch das nächtliche Schanghai. Die von Lang aufgerufenen Topoi eines belebten Stadtorganismus und der Bühnenhaftigkeit der Architektur erfahren eine Aktualisierung aus gegenwärtiger Perspektive. Kurze Einblendungen des expressionistischen Stummfilms wechseln sich mit Arbeits- und Interviewszenen ab, die das rasante Wachstum chinesischer Metropolen thematisieren. Stellenweise entfaltet der primär nachts gedrehte Film, der von der Recherche für eine Neuverfilmung des Klassikers berichtet und anhand der Situation von WanderarbeiterInnen die Schattenseiten eines turbokapitalistischen Traums aus Stahl, Beton und Glas vorführt, einen fast surrealen Charakter. Die Überlagerung konkreter Lebens- und Arbeitsbedingungen mit Langs ortloser Dystopie provoziert Fragen, die sich um Transformationsprozesse, Hierarchien und Konstruktions-



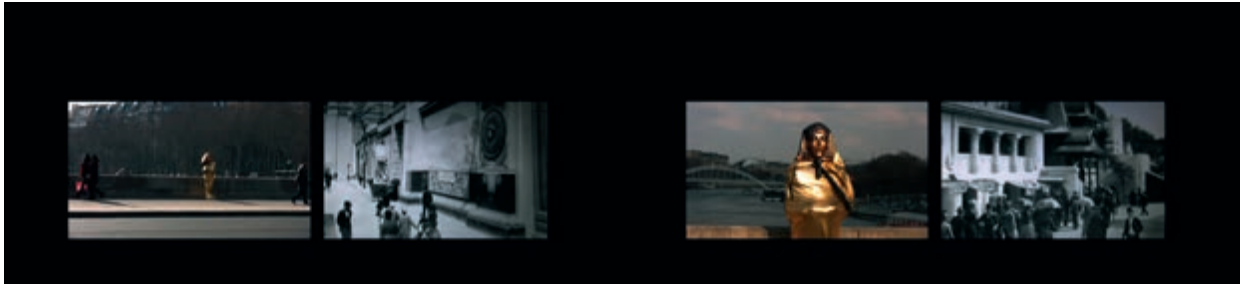
- On the Back of the Postcard, 2010. Double projection. HD video (colour, silent), 15'. / Sur la Seine, 2010. Super 8 film transferred to DVD (b/w, silent), 12'.
- The Facade – of the former Palais de la Porte Dorée, 2011. HD video (colour, sound), 10'.
- A Memorial, a Synagogue, a Bridge and a Church, 2012. HD video (b/w, sound), 12'.

Courtesy: the artist und ASPN, Leipzig. Copyright: Bildrecht, Vienna, 2016.









Musée de Daniel, 2004. Installation with 40 C-prints and a single edition catalogue, dimensions variable.

atmosphere. These images of anonymous protagonists contrast with quotes by merchants and police officers, which further explicates the precarious situation these illegal vendors find themselves in. This is followed by footage of a person dressed as an Egyptian mummy, a tourist attraction, accompanied by commentary relating the history of human zoos in the World's Fairs of the nineteenth century and the building of the Eiffel Tower during this time. Historical visual material augments this. Shown parallel to the video, a super-8 film, which comes across as a tourist's film due to the handling of the camera and the seemingly random collection of black-and-white images, shows passersby and the metal girders of the Eiffel Tower in alternating images, but also records the street vendors fleeing the police in a cat-and-mouse game. The anachronistic medium intersects with a simple placement in time. The interweaving of narrative perspectives in space brings the images into a dialogue with one another and animates the viewer to think about the relationship between the present day and history and the continued endurance of colonial structures.

In her film "The Facade – of the former Palais de la Porte Dorée" (2011), Maya Schweizer searches for traces of the past on a building constructed in 1931 on the occasion of the Paris Colonial Exhibition. The camera explores sections of a bas-relief that dramatizes the economic importance of the colonies for France in a propagandistic way. Utilizing numerous stereotypes, it frames a narrative of national identity in which colonial goods flow to the central "motherland." Close-ups activate individual sections of the composition while making the assemblage of the stone blocks visible – the film exposes the visually compelling facade adornment as a construct and raises questions over the relationship between aesthetics and ideology. The missing sound implies speechlessness, while camera jumps disorient the viewer. The film refuses to provide a panoramic image of the relief, instead allowing the representation of a simplifying view of the world to appear in fragmentary manner between black frames; in doing so, it implicitly makes a case for a micro-perspective that turns its attention to the details of things. Toward the end, the camera changes its frontal position and films from a side angle such that the bas-reliefs appear as what they in fact are: distortions that only offer meaning from a severely limited perspective.

A connection can be drawn to the artist's more recent works, in which places serve as protagonists and a scepticism toward the historical chronicle chiselled in stone articulates itself in a different way. The film "A Memorial, a Synagogue, a Bridge and a Church" (2012), shot in Bratislava, is a critical and atmospheric reflection on the urban building situation; it forms the beginning of a series of film projects that revolves around a discourse over monuments. In "Les Mille" (2014) and "Warsaw" (2016), Schweizer also examines the contrast between collective memorial culture and individual memory. In works such as these, which deserve to be explored further and are wonderfully documented in the publication *Lieux de Mémoire and Desire* (Archive Books, 2015), Maya Schweizer succeeds in giving voice to places and pasts beyond the official historical interpretation – lending them a riveting presence in everyday life in the form of subjective "film monuments", one they rarely, however, experience.

sowie Projektionsmechanismen drehen. In seiner selbstreflexiven Anlage erzählt der Film anhand des Zusammentreffens westlicher Vorstellungen und asiatischer Realität zugleich von kulturellen Differenzen.

In der Videoinstallation »On the Back of the Postcard« (2010) arbeitet die Künstlerin mit der Gegenüberstellung mehrerer Projektionen. Verwackelte Aufnahmen zeigen einen Pariser Straßenhändler beim Aufstellen von Miniaturmodellen des Eiffelturms, während Autos und Passanten die Bildfolge durchkreuzen, die in ihrer Instabilität eine unsichere Atmosphäre erzeugt. Kontrastiert werden die Bilder des anonymen Protagonisten mit Zitaten von Gewerbetreibenden und PolizistInnen, die die prekäre Situation illegaler HändlerInnen verdeutlichen. Es folgen Aufnahmen einer in ägyptischer Mumienkostümierung als Touristenattraktion agierenden Person, unterlegt von Kommentaren, die auf die Geschichte menschlicher Themenparks der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts und die damalige Errichtung des Eiffelturms referieren. Ergänzend wird historisches Bildmaterial eingeblendet. Ein begleitend gezeigter Super-8-Film wirkt in der Kameraführung und scheinbar wahllosen Zusammenstellung von Schwarzweiß-Aufnahmen wie ein gefundener Touristenfilm. Abwechselnd zeigt er Personen und die Metallkonstruktion des Eiffelturms, hält aber auch das Katz-und-Maus-Spiel der flüchtenden Händler mit der Polizei fest. Das anachronistische Medium durchkreuzt eine einfache zeitliche Einordnung. Durch die Verschränkung der Erzählperspektiven im Raum treten die Bilder in einen Dialog und animieren zum Nachdenken über das Verhältnis von Gegenwart und Geschichte und Kontinuitäten kolonialer Strukturen.

Spuren der Vergangenheit spürt Maya Schweizer im Film »The Facade – of the former Palais de la Porte Dorée« (2011) an einem Gebäude nach, das anlässlich der Pariser Kolonialausstellung 1931 errichtet wurde. Die Kamera tastet Partien eines Reliefs ab, das die wirtschaftliche Bedeutung der Kolonien für Frankreich propagandistisch inszeniert. Unter Verwendung zahlreicher Stereotypen formuliert es eine Narration nationaler Identität, in der koloniale Güter dem zentralen »Mutterland« zufließen. Close-ups beleben einzelne Teile der Komposition, machen aber auch die Zusammenfügung der Steinblöcke sichtbar – der Film entlarvt die bildmächtige Fassadendekoration als Konstruktion und wirft Fragen zum Verhältnis von Ästhetik und Ideologie auf. Der fehlende Ton impliziert Sprachlosigkeit, Bildsprünge desorientieren. Indem der Film ein Panorama des Reliefs verweigert und die Repräsentation einer simplifizierten Weltansicht zwischen Schwarzblenden fragmenthaft aufscheinen lässt, plädiert er implizit auch für eine Mikroperspektive, die sich den Details der Dinge zuwendet. Gegen Ende wechselt die Kamera ihre frontale Position und filmt aus starker Schrägsicht, so dass die Reliefs als das erscheinen, was sie sind: Verzerrungen, die nur aus einer stark beschränkten Perspektive Sinn ergeben.

Von hier aus lässt sich eine Linie zu jüngeren Arbeiten der Künstlerin ziehen, in denen Orte als Protagonisten fungieren und sich auf andere Weise eine Skepsis gegenüber in Stein gemeißelter Geschichtsschreibungen artikuliert. Der 2012 in Bratislava entstandene Film »A Memorial, a Synagogue, a Bridge and a Church« markiert mit seiner kritischen, atmosphärischen Reflexion der städtebaulichen Situation den Auftakt einer Reihe von Filmprojekten, in deren Mittelpunkt der Diskurs um Denkmäler steht. Auch in »Les Mille« (2014) und »Warschau« (2016) setzt sie sich mit dem Kontrast von kollektiver Gedenkkultur und individueller Erinnerung auseinander. In Arbeiten wie diesen, die eine eigene Betrachtung verdienen und in der Publikation *Lieux de Mémoire and Desire* (Archive Books, 2015) wunderbar dokumentiert sind, gelingt es Maya Schweizer, Orte und Vergangenheiten jenseits einer offiziellen Lesart von Geschichte zum Sprechen zu bringen – und ihnen in Form subjektiver »Film-Monumente« eine intensive Präsenz zu verleihen, die ihnen im Alltag kaum zukommt.