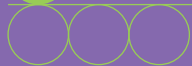


European
Media Art
Festival № 39

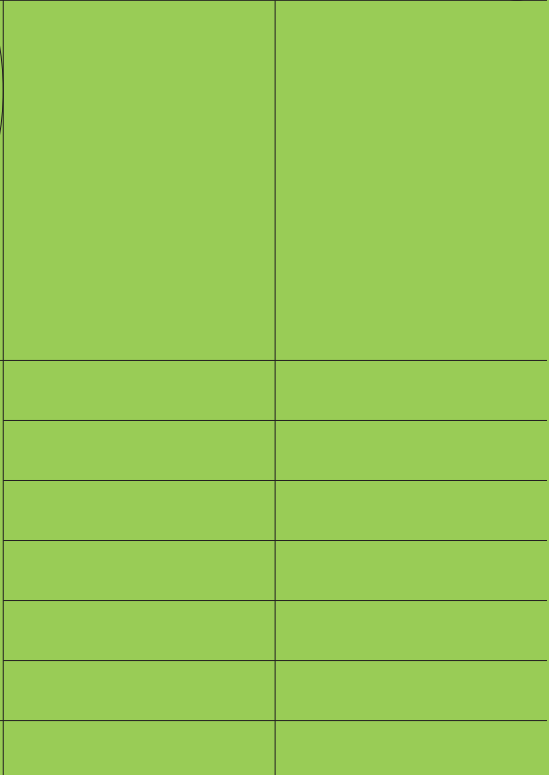
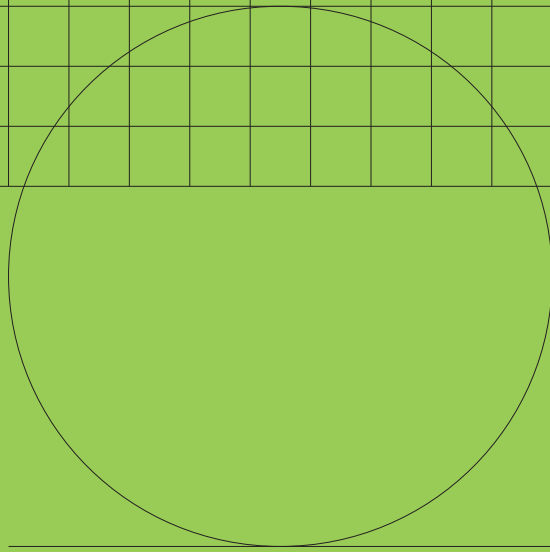
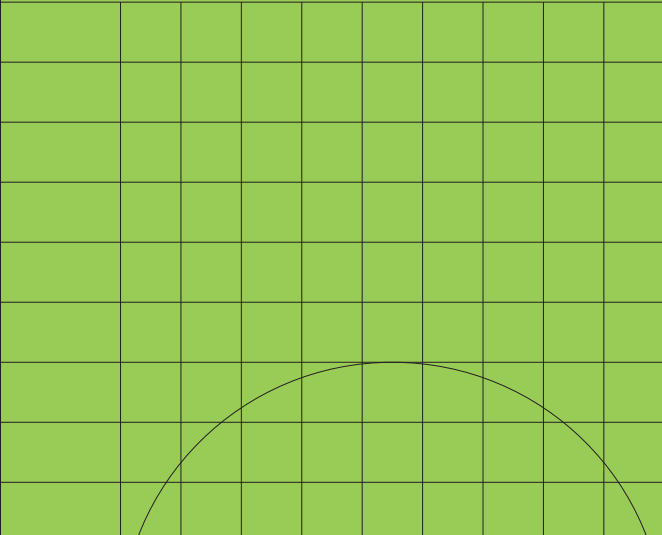
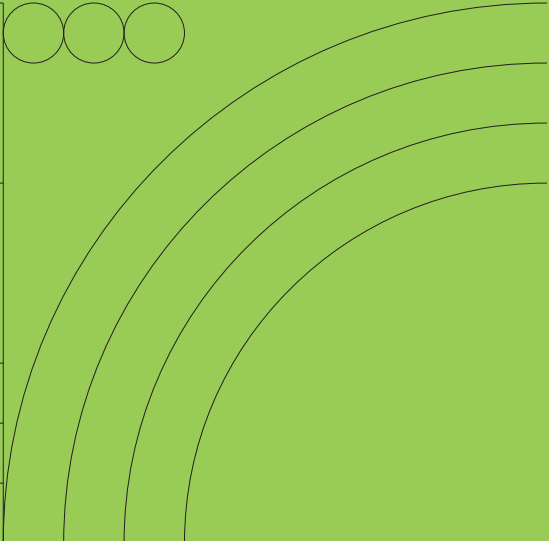
Catalogue
2026

E
M
A
F

INCOMPLETE
PLETHE
ASSEMBLY



European
Media Art
Festival № 39



→ DE Als jährlich stattfindendes Medienkunstfestival zeigt das EMAF Ausstellungen und Filmscreenings, Workshops und Performancereihen, aktuelle Positionen und historische Perspektiven. Dabei greift das EMAF Entwicklungen und Diskurse auf, die unser gesellschaftliches Zusammenleben prägen – seien sie künstlerischer, technologischer oder politischer Art. Im Programmheft zur aktuellen 39. Festivalausgabe heißt es:

„Mit dem diesjährigen Schwerpunkt *An Incomplete Assembly* (Eine unvollständige Versammlung) möchten wir die Rolle und Verantwortung von Institutionen – auch und vor allem Kunstinstitutionen – beleuchten: Welche Freiräume können und müssen sie bieten, während die Angriffe auf Kunst- und Meinungsfreiheit zunehmen, wo verhindern sie aber auch offenen Austausch und Begegnung? Welchen Nutzen haben sie für wen, und auf wessen Kosten? Wie können ihre Ressourcen so genutzt oder umgeleitet werden, dass sie positive Veränderungen anstoßen?“

Aufgrund aktueller Ereignisse hat sich diese Auseinandersetzung bereits ins Vorfeld des Festivals verlagert. Die Stadt Osnabrück hat sich am 30. März öffentlich „von Teilen des Programms“ der diesjährigen Ausgabe des EMAF distanziert. Auch der niedersächsische Ministerpräsident hat seine Schirmherrschaft für das diesjährige Festival widerrufen. Beide beziehen sich dabei explizit auf die politische Haltung einer Künstlerin, deren Arbeit im Programm gezeigt wird. Die Distanzierung der Stadt und der Entzug der Schirmherrschaft erfolgten, nachdem die Leitung des EMAF die Forderung, die Künstlerin auszuladen und ihren Film aus dem Programm zu nehmen, zurückwies.

Wir verwehren uns gegen diesen empfindlichen Eingriff in die Kunst- und Meinungsfreiheit vonseiten der Politik und Stadtverwaltung. Wir sind bestürzt darüber, dass auch nach ausführlichen Gesprächen mit Vertreter*innen der Stadt Osnabrück in deren Statement der Eindruck erweckt wird, aus der Aufnahme des Films ins Programm erwachse ein „Risiko, antisemitischen Narrativen Raum zu geben“. Wir widersprechen diesen Vorwürfen entschieden und halten an unserer Einladung fest.

Wir sehen es als unsere Aufgabe an, künstlerische Arbeiten von internationaler Relevanz dem anwesenden Fachpublikum und einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Dabei geben wir ausdrücklich auch solchen Stimmen ein Forum, die im deutschen kulturellen Mainstream wenig oder gar nicht gehört werden. Wir wenden uns insbesondere gegen Versuche, antizionistische oder antikoloniale Positionen pauschal mit Antisemitismus gleichzusetzen.

Vor diesem Hintergrund Künstler*innen auszuladen oder Veranstaltungen abzusagen, spielt all jenen in die Hände, die gegenseitige Verdächtigungen, Zensur und vorauseilenden Gehorsam als neuen Standard im Umgang zwischen Förderern und Geförderten, Institutionen und Künstler*innen sowie Institutionen untereinander etablieren wollen. Diesem Impuls nachzugeben, bedeutet der Verengung von Diskursräumen zuzustimmen und dem weiteren Erstarken des Illiberalismus in Deutschland Vorschub zu leisten.

Dass diese Entwicklungen bereits im Gange sind, belegten in den vergangenen Monaten Wolfram Weimers Vorgehen gegen die Leitung der Berlinale und die von ihm veranlasste Einbeziehung des Verfassungsschutzes in die Vergabe des Deutschen Buchhandlungspreises. Auch sein Eingreifen in Juryentscheidungen des Hauptstadtkulturfonds ist alarmierend. Die jüngsten Versuche, den Rücktritt der Direktorin der Kunstakademie Düsseldorf zu erzwingen, konnten hingegen abgewehrt werden. Ihr wurde vorgeworfen, Kunst- und Wissenschaftsfreiheit zu missbrauchen, um derselben Filmemacherin, die nun auch im Fokus dieser Debatte steht, eine Bühne zu geben.

Filme zu zeigen und mit der Öffentlichkeit zu diskutieren, ist kulturelle Bildung. Zu einem Zeitpunkt, an dem Kunst und Kultur immer häufiger politischem Druck ausgesetzt sind, wollen wir Gelegenheiten für Austausch, Begegnung und ein respektvolles Aushandeln unterschiedlicher – auch kontroverser – Positionen schaffen. Die Erfahrung der vergangenen beiden Festivalausgaben sind für uns der Beleg, dass trotz eines politisch aufgeheizten Klimas in Deutschland Toleranz und gegenseitiges Interesse sowie die Bereitschaft, auch komplexe Sachverhalte und schmerzhaft Erfahrungen miteinander zu teilen, möglich sind. Daran wollen wir weiter arbeiten.

An Incomplete Assembly meint auch das: die Prozesse der Ausschließung, Diskursverengung und Zensur dort sichtbar machen, wo sie geschehen, und ihnen mit Entschiedenheit entgegenzutreten.

→ EN *As an annual media art festival, EMAF puts on exhibitions, film screenings, workshops and performance series that highlight both current positions and historical perspectives. To this end, EMAF takes up developments and discourses that directly affect how we live together in society – whether in terms of art, technology or politics. In the programme publication for the current 39th edition of the festival, we describe our ideas as follows:*

“With this year’s focus An Incomplete Assembly, we would like to shine a light on the role and responsibilities of institutions – including art institutions first and foremost: what sort of spaces for free expression can and must they provide while artistic freedom and freedom of speech are under increasing pressure and when might they themselves prevent open exchange and encounter? What benefits do they offer to whom and at whose expense? How can their resources be mobilised in such a way to foster positive change?”

Due to current events, this debate has already been shifted to the run-up to the festival rather than during it. On March 30th, the city of Osnabrück publicly distanced itself “from parts of the programme” of EMAF’s upcoming edition. The Minister-President of Lower Saxony has also withdrawn his patronage of this year’s festival. Both make explicit reference here to the political stance of an artist whose work is showing in the programme. The city distancing itself from the festival and the withdrawal of the patronage were both a direct result of the EMAF leadership refusing demands to uninvite the artist in question and remove their film from the programme.

We object to this drastic intervention into artistic freedom and freedom of speech on the part of the politicians and the city administration. We are shocked that despite comprehensive discussions with representatives of the City of Osnabrück, their statement gives the impression that including the film in the programme poses a risk of “giving space to anti-Semitic narratives”. We emphatically deny these accusations and stand by our invitation.

We see it as our mission to present artistic works of international relevance to the industry representatives attending the festival as well as the broader public. In so doing, we also expressly give the sort of voices a forum that are barely heard or not heard at all within the German cultural mainstream. In particular, we oppose any sort of sweeping attempts to equate anti-Zionist or anticolonial positions with anti-Semitism.

To uninvite artists or cancel events before this backdrop plays into the hands of all those who seek to establish mutual suspicion, censorship and over-hasty obedience as the new standard in relationships between funding bodies and those receiving

funding, between institutions and artists as well as those between institutions. To give in to this impulse means to agree to ever more restricted spaces for discourse and to encourage the further strengthening of illiberalism in Germany.

The fact that such developments are already in progress has been demonstrated in the last months by Wolfram Weimer’s actions against the leadership of the Berlinale and his decision to involve the intelligence service in the awarding of the Deutscher Buchhandlungspreis (German Booksellers’ Prize). His intervention into jury decisions at the Federal Capital Cultural Fund is equally alarming. The recent attempts to force the resignation of the director of the Kunstakademie Düsseldorf were, on the other hand, able to be averted. She had been accused of abusing artistic and academic freedom in giving a platform to the very same filmmaker who is now also at the focus of this debate.

Showing films and discussing them with public audiences is cultural education. At a time when art and culture are subject to political pressure ever more frequently, we want to create opportunities for exchange, encounter and respectful negotiation between different – and controversial – positions. For us, the experience of the last two editions of the festival are proof that despite the politically heated climate in Germany, tolerance, mutual interest and the willingness to also share complex issues and painful experiences with each other are very much possible. This is something we want to keep working on.

An Incomplete Assembly also refers to precisely that: making processes of exclusion, discursive restrictions and censorship visible where they are happening and to oppose them in no uncertain terms.

→ The Team of EMAF 2026

Preface	002
Imprint	007
Film Programme	011
Exhibition	095
Talks & Workshops	117
Special	124
Campus	127
Index	158

22/04 — 26/04/2026
↳ Festival
22/04 — 25/05/2026
↳ Exhibition

-
- ↳ **Organiser**
Experimentalfilm Workshop e.V.
Osnabrück
 - ↳ **Festival Management**
Tanja Horstmann
Katrin Mundt
 - ↳ **Film Programme**
Curators *International Selection, Feature Films:*
↳ Juan David González Monroy
↳ Rita Macedo
↳ Katrin Mundt
↳ Tendai Mutambu
↳ Christina Stuhlberger
↳ Clarissa Thieme
Curator *they gave us flames, we made a fire:*
↳ Ana Vaz
Curators *What Is Needed:*
↳ Raquel Schefer
↳ Philip Widmann
Curator *Artist in Focus:*
↳ Marwa Arsanios
↳ Katrin Mundt
Curators *Unburdened Recollections:*
↳ Anja Dornieden
↳ Juan David González Monroy
Curators *Expanded Cinema: A Tribute to Gene Youngblood's Book:*
↳ Zena Grey
↳ Mark Toscano
Coordination:
↳ Johanna Doyé
 - ↳ **Curator Exhibition**
Inga Seidler
 - ↳ **Curator Talks & Workshops**
Franziska Pierwoss
 - ↳ **Project Management Campus**
Jasmina Janoschka
Coordination:
↳ Stefan Berendes
 - ↳ **Production Events**
Natalie Winkler
 - ↳ **Coordination Festival Team**
Anabel Afonso
 - ↳ **Communications**
Katharina Lohmeyer
Assistance:
↳ Elizaveta Kovalenko
 - ↳ **Guest Service**
Nicole Rebmann
 - ↳ **Finance**
Tanja Horstmann
 - ↳ **Technical Management**
Thorsten Alich
Thomas Michel
Moritz Schwalenstöcker
Reinhard Westendorf
 - ↳ **Technical Management Exhibition**
Andreas Zelle
Timo Katz
 - ↳ **Photographers**
Angela von Brill
Kerstin Hehmann
 - ↳ **Art Direction & Design**
Cabinet Gold van d'Vlies
 - ↳ **Website Content**
Johanna Doyé
Katharina Lohmeyer
 - ↳ **Website Programming**
vorderdeck. neue medien
 - ↳ **Database**
Filmchief/ThisWayUp

-
- ↳ **Publisher**
Experimentalfilm Workshop e.V., Osnabrück
Tanja Horstmann, Katrin Mundt, Philip Widmann
Lohstraße 45a
49074 Osnabrück, Germany
↳ info@emaf.de
↳ www.emaf.de
 - ↳ **Translations**
James Lattimer
Almut Meakin
John Meakin
Uli Nickel
Ulrich Ziemons
 - ↳ **Copyediting**
Almut Meakin
John Meakin
Steffen Vogt
 - ↳ **Printing**
Meo Media
 - ↳ **ISBN**
978-3-926501-48-6

Funded by

- ↳ nordmedia – Film- und Mediengesellschaft
Niedersachsen / Bremen mbH
- ↳ Stadt Osnabrück
- ↳ Stiftung Niedersachsen
- ↳ Felicitas und Werner Egerland-Stiftung
- ↳ Landschaftsverband Osnabrücker Land e.V.
- ↳ VGH Stiftung

Partners

- ↳ AG Kurzfilm
- ↳ Allianz für Kritische und Solidarische Wissenschaft
- ↳ Amen Juvlja Mundial, Dortmund
- ↳ Arsenal – Institut für Film und Videokunst, Berlin
- ↳ Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley
- ↳ Berwick Film and Media Arts Festival
- ↳ Canyon Cinema, San Francisco
- ↳ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisbon
- ↳ Cinenova, London
- ↳ Colectivo Warmi de Cine y Video, Lima
- ↳ Comfuse GmbH, Osnabrück
- ↳ Courtisane, Gent
- ↳ Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin
- ↳ Doc's Kingdom, Odemira
- ↳ Electronic Arts Intermix, New York City
- ↳ elephy, Brüssel
- ↳ Elizabeth Aquino Distribution, Madrid
- ↳ EYE Filmmuseum, Amsterdam
- ↳ Fachbereich Kultur, Stadt Osnabrück
- ↳ Film- & Medienbüro Niedersachsen e.V.
- ↳ Film-Makers' Cooperative, New York City
- ↳ Films We Like, Toronto
- ↳ Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, Potsdam
- ↳ Grandfilm, Nürnberg
- ↳ Imane Farés, Paris
- ↳ Interfilm, Berlin
- ↳ Internationale Kurzfilmtage Winterthur
- ↳ KADIST, Paris
- ↳ Kurzfilmfestival Hamburg
- ↳ La Cinémathèque de Grenoble
- ↳ David Lebrun
- ↳ Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing
- ↳ Light Cone, Paris
- ↳ LIMA, Amsterdam
- ↳ Lucky Number, Paris
- ↳ LUX, London
- ↳ manifest, Paris
- ↳ mec film, Berlin
- ↳ Messidor, Brüssel
- ↳ Zoë Claire Miller
- ↳ Mor Charpentier, Paris
- ↳ Frauke Neumann, Berlin
- ↳ Picture Palace Pictures, New York
- ↳ Alfred Rotert, Osnabrück
- ↳ Sixpackfilm, Wien
- ↳ Mohamed Soueid, Beirut
- ↳ Square Eyes, Wien
- ↳ The Estate of Jordan Belson
- ↳ The Henry Ford Museum, Dearborn
- ↳ University of Zurich
- ↳ Video Data Bank, Chicago
- ↳ Video Pool Media Arts Centre, Manitoba
- ↳ Video Power, Maastricht
- ↳ Vidéographe, Montréal
- ↳ Werkstatt, Osnabrück

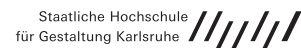
Supported & Sponsored by



Media & Cultural Partners



Cooperation Partners



Über den Open Call werden beim EMAF jedes Jahr mehrere Tausend Filme aus aller Welt eingereicht. Aus ihnen stellt ein Kurator*innenteam die Programme der *International Selection* und *Feature Films* zusammen. Hier sind in diesem Jahr 30 aktuelle Kurz- und vier Langfilme zu sehen, die mit drei weiteren historischen Filmen im Dialog stehen. Sie setzen sich mit trotzigem Humor und subversiver Energie gegen verordnetes Schweigen und politische Ohnmacht zur Wehr, erinnern eindrücklich an vergangenes Unrecht und bringen vergessene Bilder und Worte wieder in Umlauf. An die Stelle jener Infrastrukturen, die die scheinbare Normalität unserer Gegenwart stützen, setzen sie Formen des Dialogs, des gemeinsamen Handelns und der Weitergabe, die ein anderes Zusammenleben vorstellbar machen. Angesiedelt zwischen formalem Experiment und popkulturellem Spiel, dokumentarischem Rückblick und kritischer Gegenwartsanalyse zeigen diese Arbeiten die Wandlungsfähigkeit von Film als künstlerischem und politischem Medium.

Das Filmprogramm *they gave us flames, we made a fire*, das Ana Vaz zum Festivalthema kuratiert hat, versucht unsere Vorstellung von Film als abgeschlossenes Werk zu erweitern. Es untersucht Praktiken, die ihren Entstehungsprozess nicht als Mittel zum Zweck, sondern als konstitutiven Bestandteil der Werke selbst betrachten. Die Reihe versammelt filmische und performative Beiträge, die nach der Handlungsmacht ihrer Autor*innen, Beteiligten und Nutzer*innen fragen, und stellt Verbindungen her zwischen On- und Offscreen, Bühne und Backstage.

Raquel Schefer und Philip Widmann widmen sich in *What Is Needed* der *Mostra Internacional de Cinema de Intervenção*, einem Festival, das 1976 im postrevolutionären Portugal stattfand. Es stellte den einmaligen Versuch dar, unterschiedliche Befreiungs- und Emanzipationsbewegungen sowie Filme aus dem Globalen Norden und Süden miteinander zu verbinden. Fünfzig Jahre später betrachtet das Programm die Möglichkeiten von „Intervention“ in die Institutionen einer liberal-demokratischen, postfaschistischen Gesellschaft.

Die Reihe *Artist in Focus* ist in diesem Jahr der Künstlerin Marwa Arsanios gewidmet. Im Zentrum des Programms steht Arsanios' seit 2017 fortlaufende Filmreihe *Who Is Afraid of Ideology?*, in der sie feministische Kollektive und Initiativen im irakischen Teil Kurdistans, in Syrien, im Libanon und in Kolumbien begleitet, die für ihr Recht auf Land und Selbstbestimmung, die Wiederherstellung von historischem Gemeineigentum und die Weitergabe von Wissen kämpfen. Im Dialog mit ihren eigenen Arbeiten zeigt Arsanios Filme weiterer Autor*innen, ergänzt durch Workshops, Lesungen und Gespräche mit Gästen.

Die überaus erfolgreiche Expanded Cinema-Reihe *Unburdened Recollections* wird in diesem Jahr mit neuem Konzept fortgesetzt. Die Initiator*innen Anja Dornieden und Juan David González Monroy haben das Kurator*innenduo Mark Toscano und Zena Grey aus Los Angeles eingeladen, an zwei Abenden experimentelle Filme und Videos aus den 1960er- und 1970er-Jahren zu zeigen, die nicht nur unsere Wahrnehmung, sondern auch das Bewusstsein erweitern.

→ EN *Every year, several thousand films from all over the world are submitted to EMAF through the open call, from which a team of curators puts together the International Selection and Feature Films programmes. This year, they include 30 current and four feature-length films which enter into dialogue with three additional historical works. Employing subversive energy and defiant humour, they take a stand against*

prescribed silence and political impotence, remember past injustices with striking clarity and bring forgotten images and words back into circulation. They explore forms of dialogue, collective action and knowledge-sharing that make alternative ways of living together imaginable, countering the infrastructures that underpin the seeming normality of our present moment. Situated between formal experimentation and pop-cultural playfulness and ranging from retrospective documentary reflection to critical analyses of the present, these works demonstrate the versatility of film as an artistic and political medium.

The film programme they gave us flames, we made a fire curated by Ana Vaz in relation to the festival theme seeks to expand our understanding of film as a closed work. It examines practices that regard their creative processes not as a means to an end, but as an integral part of the works themselves. The series brings together films and performances that pose questions about the agency of their creators, participants and users and forge connections between on-screen and off-screen, stage and backstage.

Raquel Schefer and Philip Widmann's What Is Needed explores the Mostra Internacional de Cinema de Intervenção, a festival that took place in post-revolutionary Portugal in 1976. It represented a unique attempt to connect different liberation and emancipation movements as well as films from the Global North and South. Fifty years later, the programme examines the possibilities of "intervention" into the institutions of a liberal-democratic, post-fascist society.

This year's Artist in Focus series is dedicated to Marwa Arsanios. The centrepiece of the programme is Arsanios' ongoing film series Who Is Afraid of Ideology? (since 2017) in which she accompanies feminist collectives and initiatives in Iraqi Kurdistan, Syria, Lebanon and Colombia who fight for their rights to land and self-determination, the restitution of historically shared property and the transmission of knowledge. Arsanios also presents films by other directors that enter into dialogue with her works, supplemented by workshops, readings and discussions with invited guests.

The hugely successful expanded cinema series Unburdened Recollections continues this year with a new concept. Initiators Anja Dornieden and Juan David González Monroy have invited curatorial duo Mark Toscano and Zena Grey from Los Angeles to show experimental films and videos from the 1960s and 1970s across two evenings – works which don't just expand our perception but also our consciousness.

↓ International Selection 017

From the Divide 019

In Excess of Measures 021

Within Descent 024

In the Presence of Form 025

Figures of Dissolution 029

For Counter-Notation 032

On Coming Down 034

Under Structural Doubt 037

↓ Feature Films 041

Next Life 042

My Heart Beats Only for Her 043

Women in Berlin 044

With Hasan in Gaza 045

Underground 046

Bouchra 047

Everything Else Is Noise 048

↓ An Incomplete Assembly: 049
they gave us flames, we made a fire

they gave us flames, we made a fire 1 052

they gave us flames, we made a fire 2 053

they gave us flames, we made a fire 3 054

they gave us flames, we made a fire 4 055

↓ An Incomplete Assembly: 057
What Is Needed

What Is Needed 1 059

What Is Needed 2 060

↓ Artist in Focus: Marwa Arsanios 061

Programme 1 072

Programme 2 075

Programme 3 076

Programme 4 077

Programme 5 079

Programme 6 081

Expanded Cinema: A Tribute to
Gene Youngblood's Book 1

086

Expanded Cinema: A Tribute to
Gene Youngblood's Book 2

091

Juan David González Monroy is a visual artist based in Berlin. Since 2010, he has collaborated with Anja Dornieden under the moniker OJOBACA. Their practice focuses on photochemical film and cinema as a social ritual. OJOBACA's films, installations, and performances have been featured in festivals, solo screenings and exhibitions, including at the Museum of the Moving Image, ICA London, Berlinale and New York Film Festival. Juan works as an archivist at Arsenal – Institute for Film and Video Art, where he programmes the series *Condition Report*, focused on screening film prints from the archive.

Rita Macedo is a filmmaker and artist based in Berlin. Her work, shown internationally in exhibitions and film festivals, moves between non-fiction, speculative invention, and narrative disruption to probe the unstable terrains of meaning and memory. Through a practice that resists fixed interpretation, she investigates shifting relations between image, perception, and time. She is an Artistic Associate at the Braunschweig University of Art.

Katrin Mundt is the Artistic Director of EMAF. She previously curated film programmes, exhibitions and performance events for festivals and art spaces such as Württembergischer Kunstverein Stuttgart, HMKV Dortmund, Videonale Bonn, Matadero Madrid, and Alternative Film/Video, Belgrade, and was a programmer for EMAF, Kasseler Dokfest, and Duisburger Filmwoche. She occasionally teaches, most recently at the Netherlands Film Academy, Amsterdam. In her writing, she focuses on artists' moving image and its cross-sections with documentary and performative practices.

Tendai Mutambu is a writer and curator whose work centres on contemporary artists' moving image and the essay film, with a focus on Black diasporic practices. Recently, he was Development Editing Fellow for Logic(s) at Columbia University's INCITE Institute, and an associate producer for Aura Satz' *Preemptive Listening*. He has held programming roles at Spike Island, LUX Moving Image, London Film Festival, Berwick Film and Media Arts Festival (all UK), and Govett-Brewster/Len Lye Centre, New Zealand. He's a regular contributor to *Ocula*, *Art Monthly UK*, and *ArtReview*.

Christina Stuhlberger is an artist and filmmaker based in Vienna and Brussels. She co-founded elephy, a collective and platform for film and audiovisual art, and serves as a guest programmer for the Courtisane Film Festival in Ghent. In addition to her artistic work, she is a doctoral researcher in the arts at the LUCA School of Arts in Brussels and teaches in the Doc Nomads international master's programme in documentary filmmaking.

Clarissa Thieme is a filmmaker and artist. Her films, installations, and performative interventions focus on the fissures between individual memory and its translation into processes of historical objectification. Her recent work explores a living archive as a new commons and vulnerability as an artistic strategy of resistance and solidarity. Thieme co-founded ARchipelago, a site-specific archiving platform, and the open-archive initiative Između Nas/Between Us at the Sarajevo Video Archive. She is a PhD candidate at the Artistic Research Center (ARC) at the Vienna Film Academy (mdw).

→ Jury of the German Film Critics' Association (VdFk) 2026

Masha Matzke is a film restorer/archivist, researcher and curator with a focus on early and experimental cinema. She studied theatre and film studies at the Freie Universität Berlin and film and photographic restoration at the George Eastman Museum in Rochester, New York. She was a Haghefilm fellow in 2024 and is co-founder of the experimental film festival Fracto Berlin. She has worked at the Deutsche Kinemathek's film archive since 2017, currently as a film restorer for the *Förderprogramm Filmerbe* project. She has curated numerous film series and given presentations, including at Arsenal Berlin, Anthology Film Archives, Cinematek Brussels, Harvard Film Archive, Cinémathèque québécoise, Nitrate Picture Show, San Francisco Film Preserve, Sevilla Filmfestival, TIFF Lightbox. She has published essays on experimental film in many international publications and is the editor of the first monograph on Dore O.

Maja Roth is an art historian, media scholar, critic and curator. She studied history of art, cultural studies and film studies at the Universität Leipzig, the Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg and the Freie Universität Berlin. She is a research assistant at the Institut für Medienwissenschaft at the Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig with a focus on film history and media theory. She has written film reviews for *Filmblatt* and *Jugend ohne Film* and is a member of the editorial team for the film history magazine *Filmblatt*. She has curated for the Luru Kino Leipzig and the Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums (DHM). She was a member of the jury for the cinema award of the Kinemathekverbund and for the Experimental Film Award of the Association of German Film Critics (VdFk).

Ursula von Keitz (Dr. phil.) is Professor (em.) for Film Research and Film Education at the Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Until 2020, she was also director of the Filmmuseum Potsdam, where she curated the exhibitions *Alles dreht sich... und bewegt sich. Der Tanz und das Kino* (2017/18) and *Plakativ* (2019) as well as a series of gallery exhibitions, among others. As director, she initiated the construction of a new building for the film museum's collection and accompanied the planning process. She also represented the museum in the cooperative acquisition of the Werner Nekes collection. From 2012 to 2019, she was co-director of the DFG research project *History of the German Documentary Film 1945–2005*. She has published widely on the aesthetics, theory and history of cinema and on the aesthetics of individual films. She also served as a jury member at film festivals, including for the Association of German Film Critics (VdFk) at Filmfest Dresden.

→ Awards

All films in the *International Selection* are equal winners of the EMAF Award. In addition, the Jury of the German Film Critics' Association (VdFk) awards its prize to one of the films in the *International Selection*.



Jirapo

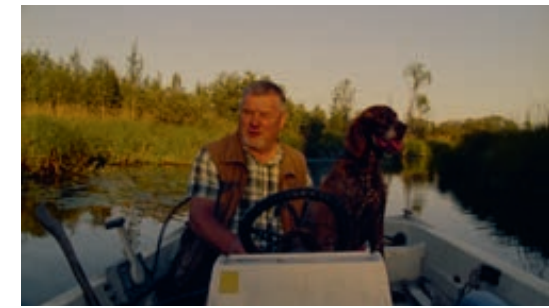
→ María Rojas Arias

PT/CO 2025, 19' (German premiere)
Spanish, Huitoto with English subtitles

→ DE Jirapo bezeichnet das Nest jener stachellosen Bienen, die bereits vor der europäischen Invasion Amerikas in tropischen Gebieten heimisch waren. Während einer ihrer Exkursionen entdeckt Laura mehrere dieser Nester in den Grabstätten ihrer Vorfahren. Bienenwachs – Leuchten – Nest – Dunkelheit: eine Spirale, die die Beziehungen zwischen menschlichem Tod, Körper, Gewalt, Widerstand und Süße hinterfragt.

→ EN *Jirapo is a nest of stingless native bees, present in tropical territories since before the European invasion of the Americas. During one of her field trips, Laura discovers several of these nests in the human graves of her ancestors. Beeswax – glow – nest – darkness: a spiral that questions the relationships between human death, the body, violence, resistance, and sweetness.*

María Rojas Arias is a filmmaker, visual artist, and producer. She was selected as a filmmaker for Berlinale Talents Berlin in 2020. Her film *Abrir Monte* (2021) was awarded the Short Joy prize at Ji.Ihava and Best Short Film at the Valdivia IFF and Kinoforum Brazil. She was a MacDowell Fellow in 2024. In 2026, she premiered her short films *Jirapo* at CPH:DOX and *Filme Pin*, co-directed with Andrés Jurado, at Berlinale.



Muistot liikkuvat kuin kaukaiset saaret / Memories Move like Distant Islands

→ Saarlotta Virri

FI 2025, 29'
Finnish with English subtitles

→ DE Eine Feuchtgebietsarchäologin misst den Grundwasserspiegel in einem trockengelegten Sumpf. In einem entlegenen Dorf gehen bei der Notrufzentrale Meldungen über eine schwimmende Insel ein. Die facettenreiche Erzählung nimmt uns mit auf eine Reise durch Zeit und Raum. Sie beleuchtet das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Feuchtgebieten aus überraschenden Perspektiven und verbindet dabei Wissenschaft und mündliche Überlieferung.

→ EN *A wetland archaeologist tracks groundwater levels in a drained swamp. In a quiet village, the emergency call center receives reports of a drifting island. This kaleidoscopic tale takes us on a journey across time and place, exploring the tense relationship between humans and wetlands from surprising perspectives that blend science and oral folklore.*

Saarlotta Virri is a documentary filmmaker living and working in Helsinki. Her films navigate the space between playfulness and sorrow, often finding surprising ways to deal with collective and private grief as well as the transience of everything. Her works often carry a strong, distinctive atmosphere, born out of playful concepts, a focus on sensory detail, and shooting on 16mm film. She holds a Master of Arts degree in Documentary Film Directing from Aalto University.



In the Animal's Skin
 ↳ Yuliya Tsviatkova

DE/PL 2025, 14'
 English

↳ DE Ich träumte, ich hätte mich in ein Tier verwandelt. Durch den Wald konnte ich die Grenze ungehindert überqueren. Unbemerkt betrat ich dieses Land – das Land, das ich zugleich vermisse und fürchte. Dort traf ich meine Großmutter, die ich seit mehreren Jahren nicht mehr gesehen hatte. Sie erkannte mich nicht, doch wir standen ganz nah beieinander, schweigend. *In the Animal's Skin* erkundet die belarussisch-polnische Grenze, die den uralten Białowieża-Urwald durchschneidet – ein geschütztes Naturschutzgebiet, das zu einem Ort von Mauern, Inhaftierungen und Angst geworden ist. Die Mauer hält nicht nur Geflüchtete auf, sondern teilt auch die Lebensräume von Tieren und unterbricht uralte Wanderrouten. In Bohoniki, einem tatarischen Dorf nahe der Grenze, bestattet die örtliche tatarische Gemeinschaft geflüchtete Menschen, die im Wald gefunden wurden, in stiller Würde – in krassem Gegensatz zur sonstigen politischen Vernachlässigung. Der Film denkt nach über Grenzen, Gewalt und die fragilen Verbindungen zwischen Menschen, Tieren und dem Wald, der stiller Zeuge ist.

↳ EN *I dreamed that I turned into an animal. I could cross the border freely, through the forest. I entered*

that land unnoticed – the land I miss and fear at the same time. I met my grandmother, whom I hadn't seen for several years. She didn't recognise me, but we stood very close to each other, in silence. In the Animal's Skin explores the Belarus-Poland border cutting through the ancient Białowieża Forest – a protected sanctuary turned into a place of walls, detentions, and fear. The wall not only blocks refugees but also divides animal habitats and disrupts ancient migration routes. In Bohoniki, a Tatar village near the border, the local Tatar community buries refugees found in the forest with quiet dignity – a stark contrast to political neglect. The film reflects on borders, violence, and the fragile connections between humans, animals, and the forest that bears silent witness.

Yuliya Tsviatkova (born 1993 in Belarus) is a visual artist and filmmaker based in Germany. With a background in microbiology and fine arts, she approaches the moving image as a space where scientific observation meets poetics. Her work explores ecology, memory, and political trauma through non-linear narratives, often centering on exile, environmental violence, and the entanglement of human and non-human lives.



Morgenkreis / Morning Circle
 ↳ Basma Al-Sharif

CA/AE 2025, 21'
 Arabic, Armenian, German with English subtitles

↳ DE Ein eindringlicher, kurzer Spielfilm, der in drei Teilen das Thema Verlust beleuchtet. Von unserer ersten Trennungserfahrung bis hin zur kaum wahrnehmbaren Gewalt, die mit der Integration in ein neues Land einhergeht, wenn dein eigenes nicht mehr bewohnbar ist, begleitet *Morgenkreis* einen Vater und seinen Sohn bei ihren vertrauten Morgenritualen, mit denen sie sich auf den Start in den Tag vorbereiten, bevor sie zum Kindergarten aufbrechen.

↳ EN *A short visceral narrative film unfolds in three parts to describe loss. From our earliest experience of separation to the imperceptible violence associated with integrating into a new country when yours is no longer livable, Morgenkreis follows a father and son in their intimate rituals as they prepare to start the day and head to kindergarten.*

Basma Al-Sharif (born 1983) is a Palestinian artist working in cinema and installation. She developed her practice nomadically between the Middle East, Europe, and North America and is currently based in Berlin. Her practice looks at cyclical political conflicts and confronts the legacy of colonialism through satirical, immersive, and lyrical works. Al-Sharif's major exhibitions include: *Colomboscope 2026*, the Göteborg International Biennial for Contemporary Art (2025), the Toronto International Film Festival (2025), the Hannah Ryggen Triennial (2025), and *The Place Where I was Condemned to Live* at De Appel, Amsterdam (2024). Her films have been screened at the international film festivals of Locarno, Berlin, Mar del Plata, Milan, London, Toronto, New York, Montreal, and Yamagata amongst others.



Pinktoned
 ↳ Mike Stoltz

US 2026, 11' (International premiere)
 Without dialogue

↳ DE *Pinktoned* verbindet Aufnahmen von Passant*innen, die Stoltz von seinem Atelier in East Hollywood aus gefilmt hat, und Standbilder aus einem Archiv von Fotodias, die er auf einem Flohmarkt im Echo Park Film Center gefunden hatte. Diese Bilder zeigen die Straßen von Los Angeles, die mit Filmplakaten für *Underground* (1976) übersät sind, einem Dokumentarfilm über die Weather Underground. Aufgrund des Alters der Dias ist das gesamte Farbspektrum zu einer Abstufung von Rosatönen verblasst. Unterbrochen werden die beiden „Dokumentarfilme“ von einer schwarz-weißen grafischen Animation, begleitet von einer optischen 16mm-Tonspur von „Pink-Tone“-Frequenzen.

↳ EN *Stoltz constructed Pinktoned using footage of passersby he filmed from his art studio in East Hollywood interspersed with still images from an archive of photographic slides he found at a rummage sale at the Echo Park Film Center. These images picture the streets of Los Angeles covered with wheat-pasted movie posters for Underground, a 1976 documentary about the Weather Underground. Due to the age of the slides, the full spectrum of colour has deteriorated into a gradation of pinks. Interrupting the dual "documentaries" is a black-and-white moving graphic accompanied by a 16mm optical soundtrack that features "pink tone" frequencies.*

Mike Stoltz is a Los Angeles-based moving image artist. His 16mm films and videos have screened internationally at venues such as Toronto International Film Festival, New York Film Festival, The Hammer Museum, Media City Film Festival, Hong Kong International Film Festival, Courtisane, Buenos Aires International Independent Film Festival, International Film Festival Rotterdam, and the Ann Arbor Film Festival.



Penkelemes
↳ Onyeka Igwe

NG/UK 2025, 19' (German premiere)
English

↳ DE Die Universität von Ibadan entstand 1948 im Südwesten Nigerias mit dem Ziel, gelehrige und unterwürfige Kolonialsubjekte zu produzieren, die den Kerninteressen des Empire dienen sollten. Nach der Unabhängigkeit des Landes florierte sie für einen kurzen Moment mit einem neuen Leitbild, das sich an nigerianischem Denken und nigerianischer Kultur orientierte. Doch mit Beginn des Krieges wurde ihr die britische Förderung entzogen, die ökonomische Unabhängigkeit des Landes an westlich dominierte Ströme angebunden und die Universität ihres Versprechens beraubt. Gleichzeitig ist sie die Protagonistin eines realen Märchens von sozialer Mobilität, die vielen die Möglichkeit bietet, eine Identität zu verwirklichen, die vom vorgezeichneten Weg abweicht und damit Selbstverantwortung, Mobilität, Unabhängigkeit und neuen Horizonten Raum gibt.

↳ EN *The University of Ibadan was created in 1948 in Nigeria to produce docile and compliant colonial subjects, there to serve the interests of the imperial core. Post national independence, it flourished – proffering a new image conjugated by Nigerian thought and culture for a brief and bright moment. But then war came, British funding was withdrawn,*

and Nigeria's economic independence was funneled into Western mandated streams, draining the university of its promise. At the same time it is the protagonist in a real life fairytale of social mobility that provides many the opportunity to assert an identity in contradiction to a predestined path. Allowing for self possession, mobility, independence and new horizons.

Onyeka Igwe is a London born and based moving image artist and researcher. Her works have been screened at MoMA, the ICA London, Dhaka Art Summit, and at film festivals internationally, including the London Film Festival, Open City Documentary Festival, Rotterdam Film Festival, Images Festival, Toronto, and the Smithsonian African American Film Festival. Solo exhibitions were held at Tate Britain, MoMA PS1, New York, and Mercer Union, Toronto, among others.



Un montón de silencios / A Bundle of Silences
↳ Sofía Gallisá Muriente

PR 2025, 24' (World festival premiere)
Spanish with English subtitles

↳ DE *A Bundle of Silences* ist ein experimenteller Dokumentarfilm über den Águila-Blanca-Raub von 1983, bei dem die puerto-ricanische revolutionäre Gruppe „Los Macheteros“ sieben Millionen Dollar aus einem Depot der Wells Fargo Bank erbeutete. Im Mittelpunkt stehen Víctor Gerena, der den Raubüberfall ausführte und anschließend verschwand, sowie seine Mutter Gloria, eine führende Persönlichkeit der puerto-ricanischen Community in Hartford, Connecticut. Der Film verwebt Zeugenaussagen, Archivmaterial und mit Tabak und Kaffee entwickeltes Filmmaterial, um über Erinnerung und Schweigen zu reflektieren.

↳ EN *A Bundle of Silences is an experimental documentary about the 1983 Águila Blanca heist, in which the Puerto Rican revolutionary group Los Macheteros expropriated \$7 million from a Wells Fargo depot. Centred on Víctor Gerena – the employee who carried out the robbery and subsequently disappeared – and his mother, Gloria, a leader in the Puerto Rican community of Hartford, Connecticut, the film weaves testimonies, archival material, and film processed with tobacco and coffee to meditate on memory and silence.*

Sofía Gallisá Muriente is a visual artist exploring the poetics and politics of memory through text, image, and archive. Her work has been exhibited at documenta fifteen, MoMA, the Whitney Museum, and MAC PR. A former co-director of Beta-Local, she is a 2025 Trellis Art Fund Milestone grantee based in Puerto Rico.



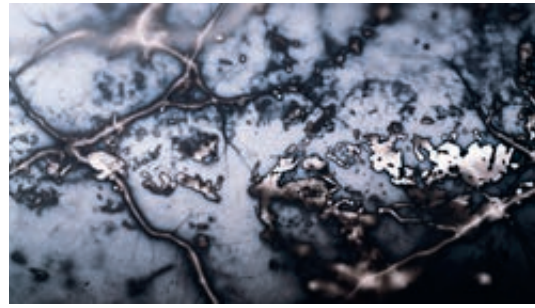
Lengua muerta / Dead Tongue
 ↳ José Jiménez

CL 2025, 25' (German premiere)
 Spanish with English subtitles

↳ DE Im Jahr 1980 wurde Ricardo Rifo von Ingrid Olderöck, der mächtigsten Frau der Geheimpolizei während der chilenischen Diktatur, zum Hundetrainer ausgebildet. Vier Jahrzehnte später irrt der Bauer durch eine unwirtliche und verwüstete Landschaft, gequält von der Unmöglichkeit, das Grauen in Worte zu fassen.

↳ EN *In 1980, Ricardo Rifo was instructed as a dog trainer by Ingrid Olderöck, the most powerful woman of the secret police during the Chilean dictatorship. Four decades later, in the midst of an inhospitable and devastated landscape, the farmer wanders besieged by the impossibility of enunciating the horror.*

José Jiménez is a documentary filmmaker. He holds a Master in Film Creation from the Université Paris VIII, France. Based on the same research as his recently finished short film *Dead Tongue*, he is developing his first co-directed feature film, *Exterra* (2026). Both films are supported by the Chilean national production fund.



Katabasis
 ↳ Martin Moolhuijsen

IT/DE 2026, 16'
 Without dialogue

↳ DE In einer Höhle, die sich zwischen den Rillen menschlicher Fingerabdrücke auf tut, ereignet sich eine ursprüngliche Begegnung mit Materie, Licht und Klang. Hier wird die Katabasis – der in der westlichen Mythologie bekannte Abstieg in die Unterwelt – ihrer mythischen Konnotationen entkleidet, um allein ihre narrative Funktion zu entfalten: die Konfrontation mit der Vergangenheit und dem, was verloren ist.

↳ EN *In a cave situated between the ridges of human fingerprints, a primordial encounter with matter, light and sound unfolds. Here, the Katabasis – the Western mythological descent to the underworld – is stripped of its mythical connotations to reveal only its narrative function: the confrontation with the past and with what has been lost.*

Martin Moolhuijsen is an Italian intermedia artist based in Berlin. His work is situated at the threshold of sound art and experimental film, and has taken the form of installations, fixed-media pieces, signs, films, videos and of any combination of the aforementioned. He holds a BA in Drama, Art and Music Studies from the University of Bologna and an MA in Sound Studies and Sonic Arts from the University of the Arts in Berlin. He is a member of the artist-run analogue film lab LaborBerlin.



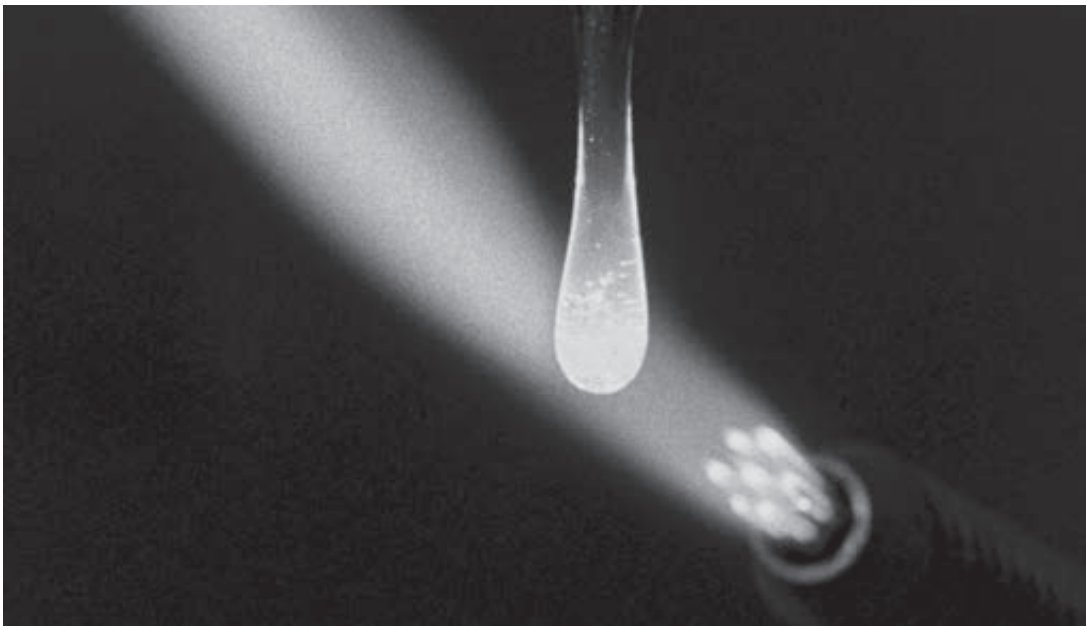
Hiding Places
 ↳ Magdalena Bermudez

US 2025, 12' (International premiere)
 English

↳ DE Frauen geben vor, Felsen zu sein. Militäroperationen tarnen sich als Kunstvermittlung. Eine Frau desertiert, um einen radikaleren Akt der Selbstaufgabe zu vollziehen.

↳ EN *Women pretend to be rocks. Military operations masquerade as art education. One woman deserts to pursue a more radical act of unselfing.*

Magdalena Bermudez is a filmmaker and educator whose practice examines the entangled relations between humans, nonhuman animals, and technologies through essayistic film and video works. Her practice is research-based, often recontextualising scientific or operational images to interrogate their formal and political implications. Her work has screened internationally at film festivals such as Ann Arbor Film Festival, Antimatter [Media Art], and Kasseler DokFest.



Local Sensations
 ↳ Tulapop Saenjaroen

TH 2026, 25' (German premiere)
 Thai, English with English subtitles

↳ DE Auf 16mm-Schwarzweißfilm gedreht, tritt *Local Sensations* in einen lockeren, spielerischen Dialog mit Chatrī Prakitnonthakans Essay *How to Design a Modern Monument that Won't Become a Shrine*. Anstatt den Text zu illustrieren, erzeugt der Film Pluralitäten jenseits der Dichotomie von Objekt und Subjekt und deutet damit eine Art topologische Politik an. Obwohl sich der Film mit Ideen von Denkmälern, Monumentalität und Heiligsprechung in der thailändischen Gesellschaft auseinandersetzt, tauchen niemals Statuen oder tatsächliche Denkmäler auf. Stattdessen begleitet der Film einen Rundgang mit einer Baumpflegerin, einen Glasbläserei-Workshop, ein Zeichenspiel unter Architekturstudent*innen, einen Multi-Instrumentalisten, ein Freizeitzentrum mit seinen nicht-menschlichen Bewohner*innen sowie eine Schneestadt in einem Themenpark. Diese nur indirekt miteinander verbundenen Fragmente werden zu einem sich entwickelnden, sanft destabilisierenden Feld der Empfindungen verwoben. Zusammen bilden sie einen ökologischen und metaphysischen Nexus – eine Einladung, neu zu denken, was „Lokalität“ und „Monumentalität“ bedeuten könnten und wie nah sie uns sind.

↳ EN Shot on black-and-white 16mm film, *Local Sensations* opens a loose, playful dialogue with Chatrī Prakitnonthakan's essay *How to Design a Modern Monument that Won't Become a Shrine*. Rather than illustrating the text, the film generates pluralities – unravelling the dichotomy of object and subject – and gestures toward a kind of topological politics. Though it circles around ideas of monuments, monumentality, and sanctification in Thai society, no statues or literal monuments ever appear. Instead, the film drifts through an arborist's walking tour, a glassblowing workshop, a drawing game among architecture students, a multi-instrument improviser, a recreation centre with its non-human inhabitants, and a snow town in a theme park. These fragments, only obliquely connected, are woven into an evolving, gently destabilising field of sensation. Together, they form an ecological and metaphysical nexus – an invitation to reconsider what "locality" and "monumentality" might mean, and how close they are to us.

Tulapop Saenjaroen (born 1986 in Chon Buri, Thailand) is an artist and filmmaker whose practice encompasses moving image, performance, and sound. Saenjaroen's works have been shown at film festivals, screenings and in exhibitions internationally, including Locarno Film Festival, CPH:DOX, New York Film Festival, Cinéma du réel, MoMA doc fortnight, DOK Leipzig, Images Festival, Toronto, EMAF, Valdivia International Film Festival, Curtas Vila do Conde, Museum of the Moving Image, New York, and many other venues.



pressing
 ↳ Stephanie Barber

US 2025, 3' (German premiere)
 English

↳ DE eine frau wäscht sich in der küchenspüle die haare und erzählt ihrer freundin dabei von einer erinnerung: sie sitzt in der badewanne und sieht ihrer tante dabei zu, wie diese sich fertigmacht um auszugehen.

ein narratives fragment,
 eine sehr kurze geschichte,
 eine performance und übung im prosaischen,
 mythologisiert durch die erinnerung.
 das kurze und das unendliche, das stets mit
 erinnern und vergessen verflochten ist.

das drücken von schamhaaren gegen nylon
 das drücken von fingern auf früchten
 das drücken eines bildes von
 weiblichkeit
 sexualität
 lust
 auf die junge psyche der figur im film.

der abdruck von licht auf lichtempfindlichen
 chemikalien. mineralien, die ich freigelegt habe.

„vom licht getroffen“ ist ein ausdruck, über
 den ich gerne nachdenke. die erträgliche gewalt.

↳ EN a woman washes her hair in the kitchen sink while telling her friend about a memory of sitting in a bathtub and watching her aunt prepare to go out.

a narrative fragment,
 a very short story,
 a performance and exercise in the prosaic
 as mythologised through memory,
 concision and the infinite that is always entwined
 with remembering and forgetting.

the pressing of pubic hair against nylon
 the pressing of fingers on fruit
 the pressing of an image of
 womanhood
 sexuality
 pleasure
 on the young psyche of the character in the film.

the pressing of light on photosensitive chemicals.
 minerals i've exposed.

"light struck" is a phrase i like to think about.
 the bearable violence.

Stephanie Barber is a writer and artist who has created a poetic, conceptual and philosophical body of work in a variety of media, often literary/visual hybrids that dissolve boundaries between narrative, essay and dialectic. Her work considers the basic philosophical questions of human and non-human existence (its morbidity, profundity and banality) with play and humour.



Kota emas / Golden Island
 ↳ Arief Budiman

ID/SG 2026, 22' (German premiere)
 Indonesian with English subtitles

↳ DE Der Film erzählt die Geschichte von Arief und Edi, zwei Videomachern, die ausgehend von Filmmaterial, das sie während ihrer Zeit in Papua aufgenommen haben, Erinnerungen und Gedanken austauschen. Dabei reflektieren sie ihre gegensätzlichen Hintergründe. Arief ist ein junger Mann aus Java, während Edi in Papua geboren und aufgewachsen ist. Beim Nachdenken über ihre Erfahrungen im Laufe der Zeit beschließen sie, einen Kurzfilm zu drehen, für den sie das Archivmaterial nutzen, das ihnen vor Edis Rückkehr nach Papua zur Verfügung stand. Das Archivmaterial dient als utopische Projektion von Papuas wunderschönen Landschaften und verdeutlicht gleichzeitig die Ironie der bestehenden Verhältnisse unter der Herrschaft der Javaner und ihres Militärs.

↳ EN *This film tells the story of Arief and Edi, two videographers who exchange memories and ideas about Papua, based on the footage they captured during their time there. They reflect upon their contrasting backgrounds, Arief is a young man from Java, while Edi was born and raised in Papua. By contemplating on their journeys and experiences, they agree to create a short film using the archives they had before Edi returned to Papua. The archives*

serve as an image of a utopian vision of Papua's beautiful landscapes while highlighting the ironic reality of the existing conditions under Javanese people and military subjection.

Arief Budiman is an artist-filmmaker based in Yogyakarta, working with sonic traces, distorted histories, fabricated realities, desktop cinema, collage film, and media installations. His practice engages with speculative histories, public archives, and collective memory to uncover hidden and erased narratives. Selected screenings and exhibitions were held at the International Film Festival Rotterdam, Images Festival, Toronto; DMZ International Documentary Film Festival, South Korea; Visions du Réel, Nyon; Muan-gun O Seung-woo Art Museum; Museum of Contemporary Art and Design, Manila; Taipei Fine Arts Museum; Gwangju Media Art Platform, among others.



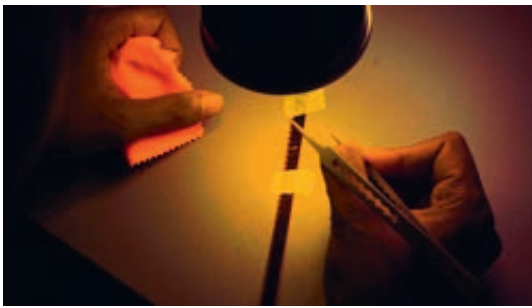
Rojo Žalia Blau
 ↳ Viktoria Schmid

AT 2025, 35mm, 10'
 Without dialogue

↳ DE Drei Orte, über einen längeren Zeitraum gefilmt: Spanien, ein Ostseeort in Litauen, ein Wald in Niederösterreich. *Rojo Žalia Blau* erweitert die Wahrnehmung von Landschaft und ihrer Repräsentation und hinterfragt, was wir als einen „natürlichen“ Raum begreifen. Schatten verschieben sich, unwirklich anmutende Farbpaletten öffnen sich gleich satten Blumenbuketts oder schimmernden Regenbögen. Viktoria Schmid erweitert ihre Rekonstruktionen von analogen Farbsystemen um eine Hommage an das gloriose Technicolor. Gefilmt auf 16mm-Farbnegativfilm läuft dieser dreimal durch die Bolex-Kamera und wird jeweils durch einen roten, grünen und blauen Filter belichtet. Die drei Farb- und gleichsam Zeitschichten werden je nach Motiv mit zeitlichem Abstand kaderngenau übereinander aufgenommen. Drei Zeitspannen werden so zu einer neuen, fiktiven Filmzeit, die schließlich bei der Projektion des Films abläuft. Währenddessen vermischen sich auch im Soundtrack die Orte zu einer auralen Kunstzeit. Aus Field Recordings – sowohl aufgenommen an den Drehorten als auch ergänzt um weitere – wurde eine künstliche Soundkulisse nachgebaut. (Marius Hrdy)

↳ EN *Three locations, filmed over an extended period of time: Spain, a Baltic Sea resort in Lithuania, and a forest in Lower Austria. Rojo Žalia Blau expands the perception of landscape and its representation, questioning what we understand as a "natural" space. Shadows shift, and seemingly unreal colour palettes open up like lush bouquets of flowers or shimmering rainbows. Viktoria Schmid expands her reconstructions of analogue colour systems with an homage to glorious Technicolor. She shoots with 16mm colour negative film, running it three times through a Bolex camera and exposing it each time through different filters – red, green, and blue. The three layers of colour – and time – are recorded one on top of the other and precisely synchronised. In this way, three different spans of time are transformed into a new, fictional film time, which finally elapses only when the film is projected. Meanwhile, the soundtrack also blends the locations into a distinct auditory art-time. An artificial soundscape was recreated from field recordings – both recorded on location and supplemented by others. (Marius Hrdy)*

Viktoria Schmid (born 1986 in Neuhofen/Ybbs) is a visual artist and filmmaker. She works on and is interested in the interface between cinema and the exhibition space. She studied film studies at the University of Vienna, the University of Art and Design Linz, and the Friedl Kubelka School for Independent Film in Vienna. She shows her work internationally in exhibitions and at film festivals.



Sharp Objects

↳ **Taufiqurrahman Kifu & Hattie Wade**

ID/NL 2025, 16' (International premiere)
Indonesian, English with English subtitles

↳ **DE** Dieses Projekt verfolgt die vergessene Geschichte des Klungkung-Kris-Dolchs bis zu seinen Ursprüngen und beleuchtet seine Bedeutung für das postkoloniale Bali heute. Dabei wird der Weg vom Raub des Kris bis hin zum heutigen Tourismus auf Bali nachgezeichnet. Der Film stellt das „Wissen“ aus kolonialen Archiven dem Wissen und der Mythologie der lokalen Gemeinschaft gegenüber und verschiebt so das Verständnis davon, was bewahrt wurde, was tot und was verloren ist.

↳ **EN** *This project follows the forgotten history of the Klungkung keris back to its origins and to its relevance to post-colonial Bali today, tracing the looting of the keris to modern day tourism in Bali. The film juxtaposes the "knowledge" of colonial archives against community-based knowledge and mythology, convoluting the understanding of what is preserved, what is dead and what is lost.*

Taufiqurrahman Kifu (born 1994 in Indonesia) is an interdisciplinary artist whose artistic practice is not limited to specific mediums, but rather experiments with the specificity of each medium to explore its linguistic potential and impact within the intended context. He has created works across various disciplines, including performance art, drawing, photography, sound art, film, and more.

Hattie Wade (born 1993 in the UK) is a research-based artist. Her practice stems from an interest in the dissemination of information, and a desire to counteract harmful dominant social and institutional narratives. She is interested in how past institutional violences are reproduced through legal and legislative frameworks, heritage protection, and in the subtle permeation of these narratives through society.



Gallinazo

↳ **Daniel Jacoby**

PE/NL 2026, 14' (World premiere)
Spanish with English subtitles

↳ **DE** Ein exklusiver Strandclub in Lima wird mehrfach aus der Perspektive eines heranwachsenden Erzählers beschrieben, wobei nach und nach Privilegien, Nostalgie und Komplizenschaft sichtbar werden. Die Begegnung eines europäischen Naturforschers mit einem südamerikanischen Geier vor dreihundert Jahren gibt Aufschluss über die Ursprünge von Hierarchien, die bis heute fortdauern.

↳ **EN** *An exclusive seaside club in Lima is revisited multiple times through the eyes of a coming-of-age narrator, bringing to the surface themes of privilege, nostalgia, and complicity. Echoes stretch back three centuries, as a European naturalist's encounter with a South American vulture hints at the origins of enduring patterns of hierarchy.*

Daniel Jacoby is a Peruvian visual artist and filmmaker based in Amsterdam. His films have been shown at MoMA Doc Fortnight, IFF Rotterdam, Sheffield Doc/Fest, Les Rencontres Internationales, and Jeonju IFF, and in exhibitions at e-flux Screening Room, New York; EYE Filmmuseum, Amsterdam; Fundació Joan Miró, Barcelona; Delfina Foundation, London, Banff Centre, Alberta; and Palais de Tokyo, Paris. In 2018, his short film *Mountain Plain Mountain*, co-directed by Yu Araki, won a Tiger Short Award at IFF Rotterdam.



Di notte / At Night

↳ **Anouk Chambaz**

CH/IT 2025, 8'
Italian with English subtitles

↳ **DE** Es wird langsam Nacht auf dem Berg. Ein einzelnes Auto fährt die Straße entlang. Am Steuer beginnt jemand, ein seltsames Wiegenlied zu singen...

↳ **EN** *It is almost night on the mountain. A solitary car moves along the road. At the wheel, someone starts singing a strange lullaby...*

Anouk Chambaz (born 1993 in Lausanne) works with moving images. After graduating in cinema and philosophy in Lausanne and Rome, Chambaz obtained a special mention in 2024 at the International Short Film Festival Rio de Janeiro with her work *Marica*. In 2023 she received a special mention at the Premio Francesco Fabbrì for her work *La mia risata è una cascata*. In 2022 she was the winner of the video section at Premio Combat.



گل‌های شب دریا / Daria's Night Flowers

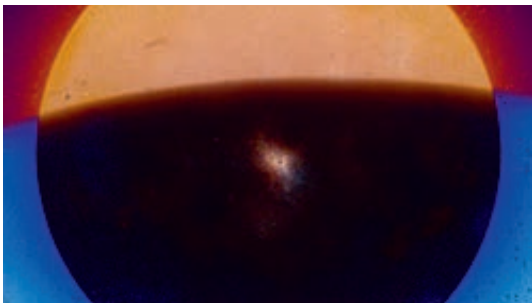
↳ **Maryam Tafakory**

IR/UK/FR 2025, 16' (German premiere)
Farsi with English subtitles

↳ **DE** Daria hat ihr erstes Manuskript verfasst, in dem sie von ihrer Liebe zu einem geheimnisvollen Mädchen namens „Abi“ [blau] erzählt. Die Nachtblumen in ihrem Garten verbergen die Geheimnisse eines Landes, in dem Liebesgeschichten zu alltäglichen Tatorten geworden sind.

↳ **EN** *Daria has written her first manuscript about falling in love with a mysterious girl called "Abi" [blue]. The night flowers in her garden hide the secrets of a country that has turned love stories into routine crime scenes.*

Maryam Tafakory, born and raised in Iran, works with film and performance. Solo screenings of her work were held at MoMA, BOZAR, National Gallery of Art, and Academy Museum, among others. Selected screenings include Tate Modern, Cannes' Directors Fortnight, New York Film Festival, Locarno Film Festival, Toronto International Film Festival. Selected awards include Gold Hugo at the 58th Chicago International Film Festival, the Tiger Short Award at 51st IFF Rotterdam, and Best Experimental Film at the 70th and 71st Melbourne IFF.



Suíte dos viajantes / Travelers' Suite
 ↳ Leonardo Pirondi

BR/PT 2026, 7' (World premiere)
 Portuguese with English subtitles

↳ DE Formen des Universums, felsige Landschaften und eine üppig grüne, von Menschenhand geschaffene Stadt. All das entspringt einem Traum, den ich hatte. Es ist sowohl mein Traum als auch der eines Reisenden an Bord eines Raumschiffs. Der Traum und der Reisende gehören zur Welt meines Films *Fractais Tropicais*. In ihr begegnen wir den hoffnungsvollen, utopischen und menschenzentrierten Vorstellungen von Raumfahrt und Zukunft, neben Überwachung, Kontrolle und Illusionen – allesamt so flüchtig wie die Bilder eines Traums.

↳ EN *Forms of the universe, rocky landscapes, and a green and lush human-made city. It originates from a dream I had; it is both mine and from a traveler aboard a spaceship. The dream and traveler belong within the world of my film Fractais Tropicais. Here, the hopeful and utopian human-centric imaginary of space travels and the future; filled with surveillance, control, and illusions, all of which fleeting like the images a dream can contain.*

Leonardo Pirondi (born in São Paulo) is a filmmaker and artist who lives and works between Los Angeles, Porto, and São Paulo. His films have screened internationally at festivals such as the Toronto International Film Festival, the Tiger Short Competition in Rotterdam, the New York Film Festival, the Viennale, Mar del Plata, FICUNAM, the BFI London Film Festival, the Festival du Nouveau Cinéma, EMAF, and others.



အသွင်ပြောင်းလဲခြင်းတစ်ခု / A Metamorphosis
 ↳ Lin Htet Aung

MM 2025, 17'
 Burmese with English subtitles

↳ DE Nach dem Abschied, in den Häusern, bestanden die Mütter nur noch aus Tränen. Ihre Söhne verwandelten sich in leere Gläser. Und die Wiegenlieder wurden zu einem Fluch. Der Film beleuchtet das Leid und die Widerstandskraft des burmesischen Volkes, indem er jene Elemente aufgreift, die seit Jahren im Meer der politischen Oper Myanmars unter den sich wiederholenden Militärdiktaturen treiben.

↳ EN *In the houses, after parting, mothers were made up of tears. Sons were transformed into empty glass cups. And the lullabies became a curse. The film examines the suffering and resilience of the Burmese people by using the distinct political elements that have been floating for several years on the ocean of political opera under repetitive military dictatorships in Myanmar.*

Lin Htet Aung (born 1998) is a filmmaker whose works have screened at the film festivals of New York, Vancouver, Karlovy Vary, Rotterdam, at FICUNAM and other festivals, winning the 2025 Tiger Short Award at IFF Rotterdam. A Toronto IFF Directors' Lab, Berlinale Talents, Locarno Filmmakers Academy, and Asian Film Academy alumnus, and Prince Claus Seed Awardee, he is currently developing his debut feature, *Making A Sea*.



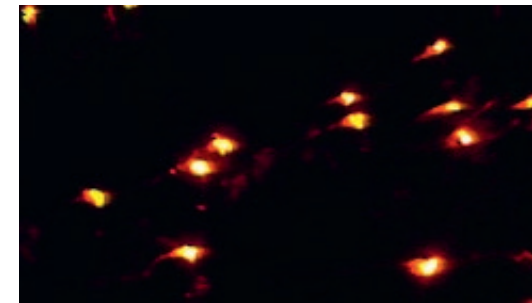
The Early Sun, Red as a Hunter's Moon
 ↳ Adam Piron

US 2025, 13' (German premiere)
 English, Kiowa, Plains Indian Sign Language with English subtitles

↳ DE *The Early Sun, Red As A Hunter's Moon* verbindet Kiowa-Überlieferungen in Auszügen aus N. Scott Momadays *The Way to Rainy Mountain*, das Wiedersehen mit einer Freundin in Portugal nach 20 Jahren und den historischen Versuch, einen kryptischen Brief aus dem Jahr 1890 mit „hieroglyphischer Schrift“ zu entziffern. Der Brief, der an der Carlisle Indian Industrial School in Pennsylvania eingegangen war, stammte aus einem Reservat im Oklahoma-Territorium und war an einen Kiowa-Schüler namens Belo Cozad gerichtet. Gedreht auf abgelaufenem 8mm-Film, zeigt der Film ein Aufeinandertreffen von Zeitfragmenten und Erinnerungen der Kiowa.

↳ EN *The Early Sun, Red As A Hunter's Moon connects Kiowa lore in excerpts from N. Scott Momaday's The Way to Rainy Mountain, a reunion in Portugal between the filmmaker and their friend after 20 years, and a historical attempt to decode a cryptic letter from 1890 with "hieroglyphic script" that arrived at Pennsylvania's Carlisle Indian Industrial School and was sent from a reservation in the Oklahoma Territory to a Kiowa student named Belo Cozad. Shot on expired 8mm film, the film presents a collision of fragments of time and Kiowa memory.*

Adam Piron (Kiowa Tribe of Oklahoma and Mohawk) is a Southern California-based filmmaker, writer, and curator. He is a co-founder of COUSIN: a film collective dedicated to supporting Indigenous artists experimenting with, and pushing the boundaries of the moving image. He has guest-curated film programmes for the Academy Museum of Motion Pictures, TIFF Lightbox, and various other film festivals and venues. His films have screened at the New York Film Festival, International Film Festival Rotterdam, MoMA Doc Fortnight, and various other festivals and programmes.



SLET 1988
 ↳ Marta Popivoda

DE/FR/RS 2025, 22'
 Serbo-Croatian with English subtitles

↳ DE In *SLET 1988* bewegt sich die Tänzerin Sonja Vukičević (74) durch sozialistisch-modernistische Räume – ihr Körper ist ein Archiv der letzten Massenchoreografie Jugoslawiens. Ihre Gesten lassen vergangene Rhythmen und gegenwärtige Realitäten anklingen, verwoben mit dem Tagebuch eines Mädchens aus dem Jahr 1988. Gemeinsam enthüllen sie den Wandel vom sozialistischen Kollektivismus hin zum aufkommenden Individualismus, während sich zugleich ein neuer nationaler Kollektivkörper formt, der bald die Zukunft des Landes bestimmen wird.

↳ EN *In SLET 1988, dancer Sonja Vukičević (74) moves through socialist-modernist spaces, her body an archive of the last mass performance in Yugoslavia. Her gestures echo past rhythms and present realities, intertwining with a 1988 teenage girl's diary to reveal the shift from socialist collectivism to rising individualism while a new national collective body is creeping in and will soon shape the future of the country.*

Marta Popivoda is a filmmaker and artist whose work explores memory, history, and ideology from a feminist and queer perspective. Shown at Berlinale, IFF Rotterdam, MoMA, Tate, MAXXI, etc., and winner of numerous awards, she teaches film at the Amsterdam University of the Arts and is a member of the European Film Academy.



**Warnungen an die ferne Zukunft /
Warnings to the Distant Future**
→ **Juliane Jaschnow & Stefanie Schroeder**

DE 2025, 19'
German with English subtitles

→ **DE** Die Zukunft prekärer Hinterlassenschaften der Menschheit wird entlang von Standortfragen diskutiert, in einer endlosen Onlinekonferenz mit 122 Teilnehmer*innen aus der Zivilgesellschaft. „Wie sollen die, die nach uns kommen, vor Gefahr gewarnt werden? Gibt es nicht auch ein Recht auf Vergessen?“ Ein stellenweise dreidimensionaler Film über die Suche nach dem deutsch-deutschen Atommüllendlager – zwischen Warnzeichen, Feedbackloops, leuchtenden Vogelschwärmen und dem Bereich zwischen Zeichen und Objekt.

→ **EN** *The future of humanity's precarious legacies is debated along the lines of location issues, in an endless online conference with 122 participants from civil society. "How should those who come after us be warned of danger? Isn't there also a right to forget?" A partially three-dimensional film about the search for the East-West German nuclear waste repository – somewhere between warning signs, feedback loops, glowing flocks of birds, and the space between sign and object.*

Juliane Jaschnow is an artist and filmmaker. Her work focuses on contemporary and historical image politics, as well as collective narratives, processes of memory, and their identity-forming dimensions. Her works have been shown at international festivals and in exhibitions such as transmediale, the Deichtorhallen Hamburg, the National Gallery in Prague, DOK Leipzig, and steirischer herbst in Graz.

Stefanie Schroeder works with photography and film. She seeks to combine a documentary approach with strategies of conceptual art and is interested in the uses of photography, the concept of labour, (mental) landscape transformations, East Germany, ghost images, and spam emails. She studied photography at the HGB Leipzig, participated in the PMMC/Lab at werkleitz e.V., and took part in the MDM pilot programme.



Slowest Smile
→ **Alee Peoples**

US 2025, 12' (World premiere)
English

→ **DE** Vom Lachen über ein untergehendes Imperium. Vom Zusehen bei seinem Untergang. „Wir lachen nervös, um uns selbst davon zu überzeugen, dass der Schrecken, dem wir begegnet sind (oder den wir verursacht haben), gar nicht so schrecklich ist, wie er scheint – etwas, woran wir glauben wollen (und müssen).“ (V. S. Ramachandran)

→ **EN** *Laughing at a failing empire. Watching a failing empire. "We have nervous laughter because we want to make ourselves think what horrible thing we encountered (or caused) isn't really as horrible as it appears, something we want (and need) to believe."* (V. S. Ramachandran)

Alee Peoples maintains a varied artistic practice that involves screen-printing, sewing, sculpture and film. Currently living in Los Angeles, she has taught youth classes at Echo Park Film Center and shown her sculpture and film work at GAIT, 4th Wall and elephant. She has shown her films at numerous festivals including Edinburgh IFF; Images, Toronto; and New York Film Festival, and at museums and spaces including SFMoMA; Brooklyn Museum of Art; Centre Pompidou; Dirt Palace, Providence, and The Nightingale, Chicago. She is inspired by pedestrian histories, pop song lyrics and invested in the hand-made.



Make Heaven Crowded
→ **Steve Reinke**

US 2026, 11' (International premiere)
English

→ **DE** Einmal mehr wird dir klar, dass dein eigenes Leben von schrecklichen, falschen Fantasien geleitet ist. Dass die Dinge, an die du am tiefsten glaubst, weder vernünftig noch gut oder produktiv sein können. (Sie können zwar schön sein, doch diese Schönheit ist fade.) Und so entwirfst du einen Filmessay.

→ **EN** *You realise, once again, that your life is structured around horrible, false fantasies. That what you most deeply believe are things that can't be reasonable, good, or productive. (They can be beautiful, though the beauty is insipid.) And so you construct a film essay.*

Steve Reinke is a writer and artist best known for his first person monologue-based essay films. He comes from a village in the Ottawa Valley, Canada, and now lives in Chicago, America. He is represented by Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.



A Circle as the Center of the Whole

↳ Utkarsh

IN/US 2026, 18'
English

↳ DE *A Circle as the Center of the Whole* bedient sich der Metapher der Archäologie, um parallele Stränge von Erinnerung und Mythologie freizulegen und so ein fragmentarisches Porträt der Stadt Delhi zu entwerfen. Dabei entsteht ein spekulatives Archiv – lückenhaft, intim und voller Geister –, in dem das Persönliche und das Politische miteinander verschmelzen.

↳ EN *A Circle as the Center of the Whole uses the metaphor of archaeology to excavate simultaneous strands of memory and mythology, constructing a fragmentary portrait of the city of Delhi. What emerges is a speculative archive – partial, intimate and haunted – where the personal and the political collapse into one another.*

Utkarsh is an artist and filmmaker from Delhi, India. His practice examines how the visible world is rendered and remembered, engaging optical and archival processes that shape memory and identity. His work has screened at the Berlinale, FICUNAM, EXiS, Rencontres Paris/Berlin, Festival ECRÄ, and Bengaluru International Short Film Festival (BISFF), among others. He holds a Master's degree in Film/Video from California Institute of the Arts.



What We Said to Brussels Airlines

↳ Collectif Faire-Part

BE/CD 2026, 23' (German premiere)
Dutch, French with English subtitles

↳ DE Eine große Fluggesellschaft lädt ein kleines Filmkollektiv ein, seine Filme über antikolonialen Widerstand an Bord ihrer Flüge zu zeigen. Es gibt viele Gründe, das Angebot anzunehmen, und ebenso viele, es abzulehnen. Es entwickelt sich ein Gespräch – über die Rolle der Fluggesellschaft bei Zwangsabschiebungen, über nicht vorhandene Budgets und das Risiko, zur Reinwaschung des Unternehmensimages beizutragen. Aber auch über die Bereitschaft einiger Insider*innen, sich mit der kolonialen Vergangenheit des Unternehmens auseinanderzusetzen, sowie über die Chance, problematische Praktiken aufzudecken und eine Botschaft an Tausende von Passagier*innen zu senden.

↳ EN *A major airline invites a small film collective to screen their films on anti-colonial resistance aboard its flights. Many reasons to accept, and just as many to refuse. A conversation unfolds – about the airline's role in forced deportations, about budgets that don't exist, about the risk of contributing to the laundering of their image. But also, about the willingness of some insiders to confront the company's colonial past, about the chance to expose problematic policies and share a message with thousands of passengers.*

Collectif Faire-Part is an ensemble of Belgian and Congolese artists. They started out almost a decade ago, telling new stories about Kinshasa, about Brussels, and the many complex relations in between. Lately, their work has been turning more and more toward broader questions about power structures and collective resistance. Next to their shared practice, they support each other in their personal artistic projects. The group was founded by filmmakers Anne Reijniers, Paul Shemisi, Nizar Saleh and Rob Jacobs when they first started working together in 2016. Over recent years the collective of four has shape-shifted into a slightly larger group of regular collaborators across continents.



Afternoon Hearsay
 ↳ Peng Zuqiang

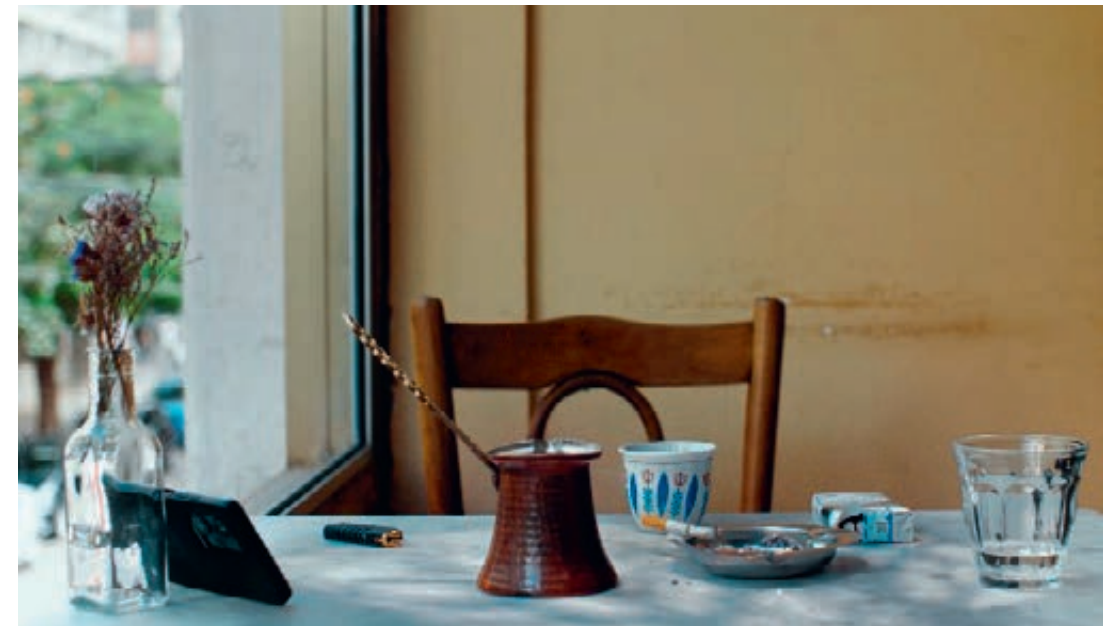
CN/UK/IT 2025, 19' (German premiere)
 Mandarin with English subtitles

↳ DE 8,75mm-Film war ein einzigartiges Zelluloid-format, für das keine Kamera existierte und das außerhalb Chinas nie in Umlauf kam. Dieses Film-material wurde in China in den 1960er- bis 80er-Jahren vor allem in mobilen Projektionseinheiten eingesetzt, um in ländlichen Gebieten, in den Bergen, auf Inseln und in Regionen ethnischer Minderheiten Filme zu zeigen. Die Frage, „Was ist ein Film ohne Kamera?“ ergab sich aus der Recherche und wurde durch kamerалose Filmtechniken untersucht, wie zum Beispiel das Fotogrammiere von 8,75mm-Archivkopien auf 16mm- und 35mm-Farbnegativ-film. Die flüchtigen Bilder der Archivfilme überlagern sich mit den vom Künstler aufgenommenen Super-8-Aufnahmen und verweben die fragmen-tierten Geschichten eines Publikums, einer Filmfabrik und eines Kameraerfinders, in denen die Fakten unzugänglich und Erinnerungen vergänglich sind. Die Neuinterpretation eines Formats, das sich einst der Verbreitung widersetzte, als Medium, durch das andere Formen der Resilienz entstehen – wo Affekte und Gerüchte einen Raum gegen politische Amnesie und das Auslöschen von Bildern behaupten.

↳ EN 8.75mm film – a celluloid format unique to Chi-na that never circulated elsewhere – was a film format

no camera was made for. This print film stock was primarily used for mobile projection units to exhibit films in rural areas, mountainous regions, islands and ethnic minority regions in China from the 1960s to the '80s. The question "What is a film without a camera?" emerged from the research, and was explored through cameraless filmmaking techniques, such as photogramming 8.75mm archival prints onto 16mm and 35mm color negative print stock. The fleeting frames of the archival films overlap with the Super 8 camera footage shot by the artist, interweaving fragmented stories of an audience, a film factory and a camera inventor, where facts are inaccessible and memories are evanescent. Reimagining a format that once resisted circulation, as a medium through which other forms of resilience emerge – where affects and hearsay hold a space against political amnesia and the erasure of images.

Peng Zuqiang (born 1992 in Changsha) works with film, video and installations, with an attention to the affective resonances within histories, bodies, and language. Recent solo presentations include Rockbund Art Museum (2025), The Common Guild (2025), Fondazione Sandretto (2023), and Cell Project Space (2022). Group exhibitions and screenings include videobrasil, UCCA Beijing, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Times Museum, Eye Film Museum, IFF Rotterdam, and IDFA. He is a recipient of the Present Future prize at Artissima (2022), and the Dialog Award at EMOF (2023, 2024). He was a resident at Rijksakademie van Beeldende Kunsten (2022–2024).



Manal Issa, 2024
 ↳ Elisabeth Subrin

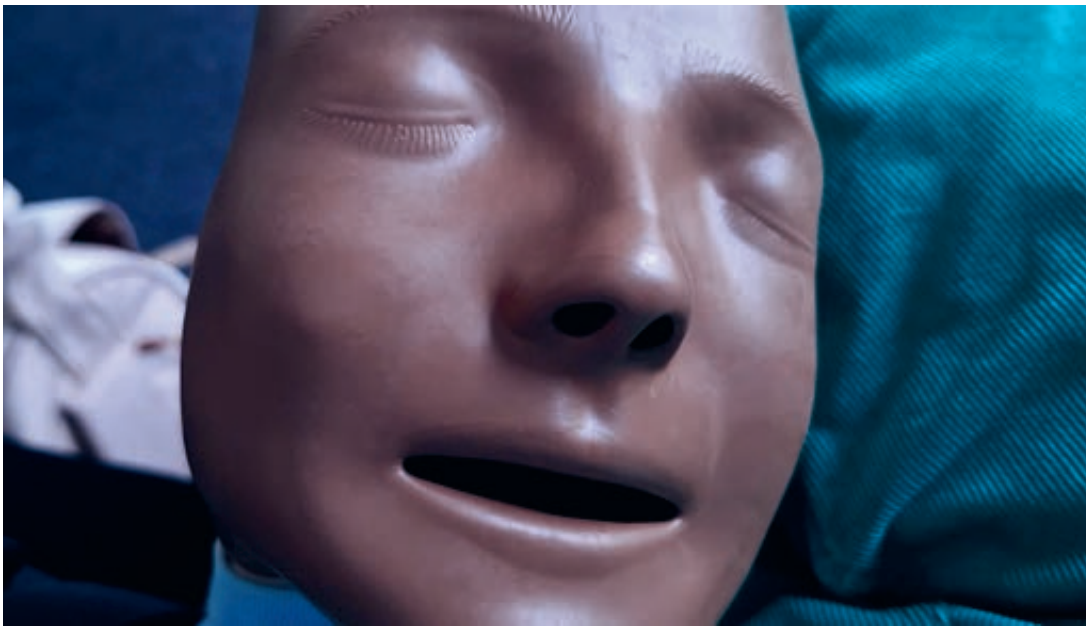
US 2025, 11' (German premiere)
 English with English subtitles

↳ DE *Manal Issa, 2024* wurde am 22. September 2024 in Beirut gedreht – nur wenige Stunden, bevor die Bombardements im ganzen Land eskalierten – und präsentiert ein eindringliches Interview mit der gefeierten libanesisch-französischen Schauspielerin Manal Issa. Der Film, der aus mehrstündigen Ferngesprächen zwischen Elisabeth in den USA und Manal im Libanon im Laufe des vergangenen Jahres zusammengestellt wurde, setzt sich auf intime Weise mit der Rolle der Schauspielerin während des sich entfaltenden globalen Konflikts auseinander. Issa, die sich weigert, vor der Kamera zu erscheinen, reflektiert über Fragen, die einst der verstorbenen französischen Schauspielerin Maria Schneider (vor allem bekannt für ihre traumatische Erfahrung im Film *Last Tango in Paris* von 1972) gestellt wurden, die eine frühe Kritikerin des Sexismus in der Film-industrie war. In *Manal Issa, 2024* treibt die unsichtbare Issa diese Kritik noch viel weiter.

↳ EN *Filmed in Beirut on 22 September, 2024, just hours before bombing escalated throughout the country, Manal Issa, 2024 presents a haunting interview with the acclaimed Lebanese French actress Manal Issa. Distilled from hours of long-distance conversations between Elisabeth in the*

*U.S. and Manal in Lebanon over the past year, the film intimately considers the role of the actor during the unfolding global conflict. Refusing to be seen on camera, Issa reflects on questions once posed to the late French actress Maria Schneider (best known for her traumatic experience in the 1972 film *Last Tango In Paris*), who was a prescient critic of sexism in the film industry. In *Manal Issa, 2024* an apparitional Issa takes the critique much further.*

Elisabeth Subrin's award-winning films and installations have been presented widely in North America, Europe, South America and Asia. Known for her use of reenactment, beginning with her widely recognised 1997 film *Shulie*, solo presentations include MoMA, Film Society of Lincoln Center, Viennale, ICA London, IDFA, The Bell at Brown University, National Gallery of Art, The Jewish Museum, New York, and in a 2024 retrospective at The Champs Elysées Film Festival in Paris.



This Suffocating Now
↳ Vika Kirchenbauer

DE 2026, 16'
English

↳ DE In einer Zeit, in der Elemente der Faschisierung immer deutlicher, immer allgegenwärtiger werden, wirft die Künstlerin Vika Kirchenbauer einen persönlichen Blick auf das, was in Deutschland heute in der Luft liegt. *This Suffocating Now* bezeugt die historische Gegenwart als einen Zustand, der von Vektoren der Gewalt gezeichnet ist, die seit Langem, durchgängig und gewohnheitsmäßig existieren. Seinen Fokus legt der Film dabei auf jene Verwerfungen, die in den letzten Jahren die illiberale Kehrseite von freiheitlichem Staat und Gesellschaft am deutlichsten offenlegen: Solidarität mit Palästina sowie Queer- und Transrechte. Der 16-minütige Essayfilm speist sich aus einer großen Bandbreite von Material und fließt in ungleichmäßigem Rhythmus durch Fotografien und Bewegtbilder. Beobachtungen aus den letzten drei Jahren – darunter die verstärkte Polizeipräsenz und wiederholte Polizeigewalt, die Kirchenbauer von ihrem Balkon in Berlin aus einfängt – werden im breiteren Kontext deutscher Geschichte betrachtet.

↳ EN *At a time when elements of fascisation are becoming ever more apparent, ever more pervasive, artist Vika Kirchenbauer takes a personal look at what is in the air in Germany today.* This Suffocating

Now witnesses the historical present as a condition marked by vectors of violence that have continuously and habitually existed, and puts its focus on the fault lines that have most explicitly exposed the illiberal underbelly of a liberal state and society in recent years: Palestine solidarity as well as queer and trans rights. Drawing from a vast variety of source material, the 16-minute essay video flows in an uneven rhythm through still and moving imagery. Observations from the past three years – such as the increased police presence and recurring police violence, which Kirchenbauer captures from her balcony in Berlin – are viewed within a broader German historical framework.

Vika Kirchenbauer is an artist, author and music producer living in Berlin. She has had solo exhibitions at institutions such as the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf and the Kunstverein Kevin Space in Vienna. Her work has also been shown, among other places, at d/p in Seoul, the Whitechapel Gallery in London, the Kunsthall Charlottenborg in Copenhagen, Berlinale, the New York Film Festival and the Toronto International Film Festival.



Next Life

↳ **Tenzin Phuntsog**

US/MX 2025, 73' (German premiere)
Tibetan, Mandarin, English with English subtitles

↳ **DE** Eine tibetische Familie im Exil sucht nach Momenten vorübergehenden Glücks, nachdem ein tibetischer Arzt dem Vater nach der Pulsmessung eine unwiderrufliche Diagnose gestellt hat. Zärtliche Gesten der Fürsorge, stille Momente der Zweisamkeit und Erinnerungen an Tibet rufen ihnen die Heimat ins Bewusstsein – einen Ort, an den sie nicht zurückkehren können. *Next Life* bewegt sich behutsam durch diese Momente und stellt das tibetische Konzept des Tse Chema – der Reinkarnation – in den Mittelpunkt als eine Art, den Kreislauf des Lebens zu bewahren: Geburt, Tod und Wiedergeburt sowie ihre karmischen Spuren.

↳ **EN** *A Tibetan family in exile searches for moments of temporary happiness after their father is given an irrevocable diagnosis from a Tibetan Doctor's pulse reading. Through tender acts of care, quiet moments of intimacy, and memories of Tibet, the question of homeland surfaces – a place they cannot return to. Next Life moves through these moments gently, centering the Tibetan concept of Tse Chema – reincarnation – as a way of holding the cycle of life: birth, death, and rebirth and their karmic traces.*

Tenzin Phuntsog is an award-winning artist and filmmaker who works across moving image, narrative film, and installation. Centered in a Tibetan diasporic gaze, his practice explores themes of landscape, presence, and belonging. Institutions worldwide have exhibited and screened his works, including Berlinale Forum Expanded, IFF Rotterdam, EMAF, FID Marseille, Microscope Gallery, Eye Filmmuseum, The Haus for Media Art Oldenburg, Seoul Media City Biennale, Experimenta India, Blackstar, and REDCAT in Los Angeles.



My Heart Beats Only for Her

↳ **Mohamed Soueid**

LB 2008, 87'
Arabic, English with English subtitles

↳ **DE** Inspiriert von der vietnamesischen Revolution wurde in den 1960er- und 70er-Jahren der Ruf laut, jede arabische Hauptstadt in ein „Hanoi für die palästinensische Revolution“ zu verwandeln. Dieser Dokumentarfilm erzählt von den Berührungspunkten zwischen den Erfahrungen von Vietnames*innen und Palästinenser*innen. Er zeichnet die Spuren dieser Begegnungen im heutigen Beirut nach, jener arabischen Hauptstadt, die die Vorstellung eines „arabischen Hanoi“ am lebhaftesten verkörperte. *My Heart Beats Only for Her* widmet sich der Geschichte von Hatem Hatem, bekannt unter seinem Pseudonym Abu Hassan Hanoi. Geboren im Südlibanon und der politischen Bewegung Fatah angehörig, kämpfte Hatem für deren Brigaden. Nach der israelischen Invasion verlor er den Kontakt zur Fatah, kehrte in sein Heimatdorf zurück und distanzierte sich von seinen politischen Aktivitäten. Im Verlauf des Films setzt sich Hatems Sohn Hassan mit seiner Erinnerung an den „vietnamesischen Moment“ der Fatah im Libanon auseinander. Er reist zwischen Beirut, Dubai und Hanoi und reflektiert über die sehr unterschiedlichen und doch sich überschneidenden Beziehungen dieser drei Städte in Bezug auf Revolution, Wirtschaft, Krieg und Stadtentwicklung.

↳ **EN** *Inspired by the Vietnamese revolution, a call to transform every Arab capital into a "Hanoi for the Palestinian Revolution" echoed far and wide in the 1960s and '70s. This documentary delves into encounters between the Vietnamese and Palestinian experience. It traces remains of these encounters in today's Beirut, the Arab capital which most vividly lived out this notion of an "Arab Hanoi". My Heart Beats Only for Her focuses on the story of Hatem Hatem, known by his nom de guerre Abu Hassan Hanoi. Born in south Lebanon and affiliated with the Fatah political movement, Hatem fought for its brigades. After the Israeli invasion, he lost his connection with Fatah, returning to his native village and distancing himself from political activity. Throughout the film, Hatem's son Hassan examines the memory of Fatah's "Vietnamese moment" in Lebanon. He travels between Beirut, Dubai, and Hanoi, contemplating these three cities' very different, and yet intersecting, relationships at the level of revolution, economy, war and urban development.*

↳ With an introduction by Stefanie Baumann and Philip Widmann.

Mohamed Soueid is a Lebanese writer, director and producer. Born in Beirut in 1959, he is currently the Head of the Documentary department at Al Arabiya News Channel. He has directed numerous films, including: *The Insomnia of a Serial Dreamer, As Far as Yearning, A Spell of Absence, How Bitter My Sweet, The Sky Is Not Always Above, Civil War, Nightfall, and Tango of Yearning.*



Frauen in Berlin / Women in Berlin
 ↳ Chetna Vora

GDR 1981, 142'
 German with English subtitles

↳ DE In langen, kaum geschnittenen Einstellungen sprechen Frauen über ihr Leben. Es geht um die Arbeit, die Beziehung, was vom Tage bleibt, um das Familiäre, das selbstverständlich politisch ist. Zum roten Faden der Gespräche wird die Spannung zwischen persönlichen Ambitionen und durch die Gesellschaft oder die Geschlechterverhältnisse erzwungenem Pragmatismus. Ihm sei „kein Dokumentarfilm der DDR bekannt, der Emanzipation so umfassend begriffen hat“, schrieb damals Ulrich Weiß in seinem Gutachten über den Film, bewertete ihn als „ausgezeichnet“ und setzte unter das zweiseitige Schriftstück den eigentümlich bewegten Satz: „Ich wünsche Chetna Vora Glück.“ Sein Wunsch blieb unerfüllt. Die Leitung der Hochschule für Film und Fernsehen zog den Film während der letzten Schnittphase aus dem Verkehr, das Material wurde vermutlich vernichtet. Geblieben sind eine unter Aufsicht der Schule geschnittene Kurzfassung und eine heimlich auf eine improvisierte Leinwand projizierte und auf VHS abgefilmte Rohfassung.

↳ EN *In lengthy sequences almost entirely without cuts, women speak about their lives. The focus is on work, relationships, what is left of the day, family, which is obviously political. The common thread*

running through all the conversations is the tension between personal ambitions and the pragmatism forced on them by society or gender relations. Back then, Ulrich Weiß wrote that he was “unaware of any documentary in East Germany that grasped emancipation so completely”, graded it as “excellent” and added one final sentence at the end of his two-page report that shows how strangely moved he was by the film: “I wish Chetna Vora luck.” His wish remained unfulfilled. The school administration removed the film from circulation during the final editing phase, the material was probably destroyed. What remains is a short version edited under school supervision and a rough cut secretly projected on an improvised screen and filmed with a VHS camera.

Chetna Vora was born in Gujarat, India in 1958. From 1976 to 1982, she studied film directing at the Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg. After her documentary exam film *Oyoyo* (1980), she submitted *Frauen in Berlin* as her graduation film in 1981. In 1983, she moved back to India together with her partner, filmmaker Lars Barthel, and their daughter Neelesha Barthel. Chetna Vora died in 1987.

↳ Digitisation and restoration by Film University Babelsberg KONRAD WOLF, supported by the Film Heritage funding programme, financed by BKM, the federal states, and FFA, 2025.



With Hasan in Gaza
 ↳ Kamal Aljafari

PS/DE/FR/QA 2025, 106'
 Arabic with English subtitles

↳ DE Der in Berlin ansässige palästinensische Regisseur Kamal Aljafari entdeckte vor Kurzem in seinem Archiv drei MiniDV-Kassetten, die das Leben in Gaza im Jahr 2001 dokumentieren. Dieses Filmmaterial dient als Zeugnis eines Ortes und einer Epoche, die so nicht länger existieren. Was als Suche nach einer Gefängnisbekanntschaft von 1989 begann – nach einem Mann, der in den Wirren der Zeit verloren ging –, wurde zu einem unerwarteten Roadtrip vom Norden in den Süden Gazas, mit Hasan, einem einheimischen Reiseführer, über dessen weiteres Schicksal heute nichts bekannt ist. Während die Kamera durch die Straßen und Landschaften Gazas fährt, hält sie flüchtige Momente des Alltagslebens fest – Fragmente einer Realität, die nun unwiderruflich verändert ist. *With Hasan in Gaza* verwandelt das vergessene Material in eine filmische Reflexion über Erinnerung, Verlust und den Lauf der Zeit. Dabei fängt er ein Gaza der Vergangenheit ein und zeigt eine Lebenswelt, die vielleicht für immer verloren ist.

↳ EN *Berlin-based Palestinian director Kamal Aljafari recently discovered three MiniDV cassettes in his archive which document life in Gaza in 2001. This film material bears witness to a place and an era*

that no longer exist in the same way. What began as the search for a prison acquaintance from 1989 – a man who got lost in the turmoil of time – became an unexpected road trip from the north to the south of Gaza with Hasan, a local guide whose current fate is unknown. As the camera moves through the streets and landscapes of Gaza, it records fleeting moments of everyday life – fragments of a reality now irrevocably changed. With Hasan in Gaza transforms this forgotten material into a cinematic reflection on memory, loss and the course of time. Along the way, it captures a Gaza of the past and shows a life that is perhaps lost forever.

Kamal Aljafari studied at the Kunsthochschule für Medien in Cologne and taught at the New School in New York and at the Deutsche Film- und Fernsehakademie in Berlin. He was awarded Harvard University's Radcliffe Fellowship and, more recently, the Columbia Institute for Ideas and Imagination Fellowship in Paris (2024–2025). From September 2025, he will be based in Paris as artist in residence at the Académie des beaux arts x Cité internationale des arts. In 2024, Aljafari was honoured with a full retrospective of his work at the IndieLisboa film festival – as he was in 2025 at the Cineteca Española in Madrid.



Underground

↳ Emile de Antonio, Haskell Wexler & Mary Lampson

US 1976, 16mm, 90'
English

↳ DE Drei Tage lang erhielten drei Filmemacher*innen Zugang zu hochrangigen Mitgliedern der Weather Underground – einer militanten Splittergruppe der Students for a Democratic Society, die sich nach ihrem Untertauchen dem gewaltsamen Sturz der US-Regierung verschrieben hatten. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten wurden alle fünf Protagonist*innen vom FBI gesucht. Wir sehen ihre Gesichter nie, doch ihre Aussagen bieten einen faszinierenden Einblick in die Stimmung, die Atmosphäre und die Nachwirkungen eines brisanten Moments in der Geschichte der US-amerikanischen Linken. Indem sie die Interviews mit Archivaufnahmen revolutionärer Persönlichkeiten aus aller Welt verbanden, schufen die Filmemacher*innen ein kraftvolles Proteststatement, das die Darstellung dieser radikalen Gruppe in den Medien in Frage stellte. Den Bemühungen des FBI, das Filmmaterial zu beschlagnahmen, konnte sich de Antonio erfolgreich widersetzen, indem er sich auf gesetzliche Bestimmungen berief, die Journalist*innen vor der Offenlegung ihrer Quellen schützen.

↳ EN For three days, a trio of filmmakers were given an audience with high-ranking members of the Weather Underground – a militant faction of

the Students for a Democratic Society that, after moving underground, committed itself to the violent overthrow of the US government. At the time of filming, all five subjects were wanted by the FBI. We never see their faces, but their testimonies provide a fascinating look at the mood, texture, and after-effects of a volatile moment in the history of the US Left. Combining these interviews with archival footage of revolutionary figures from around the world, de Antonio and his mini-collective fashioned a powerful statement of protest which provided a direct challenge to the media's representation of this radical group. Despite efforts of the FBI to confiscate the film footage, de Antonio prevailed by invoking legal statutes designed to protect journalists from revealing sources.

Emile de Antonio (1919–1989) was an American director and producer of documentary films, usually detailing political, social, and counterculture events in the 1960s–1980s.

Mary Lampson is an award-winning independent documentary filmmaker and editor. Her documentaries include *Harlan County, USA* (directed by Barbara Kopple, co-edited with Nancy Baker) and *Until She Talks* which she directed.

Haskell Wexler (1922–2015) was an American filmmaker, cinematographer, and documentarian. As a director, he was known for his socio-politically provocative documentary and docufiction works.



Bouchra

↳ Meriem Bennani & Orian Barki

US/IT/MA 2025, 83' (German premiere)
Arabic, French, English with English subtitles

↳ DE Die marokkanische Filmemacherin Bouchra schreibt an einem autobiografischen Film, der ihr eigenes Leben in New York reflexiv mit dem ihres fiktiven Alter Egos verwebt. *Bouchra* ist außerdem eine Coyotin in einer Stadt voller anthropomorpher Wesen, dargestellt in nahezu fotorealistischen und hyper-expressiven Animationen. Neben ihrer künstlerischen Suche und Versuchen, die unklaren Gefühle ihrer Mutter gegenüber ihrer Queerness zu entwirren, öffnen sich Freiräume im Alltag – sexuelle Begegnungen, Clubbesuche, intime Gespräche –, die Meriem Bennani und Orian Barki elegant aus realen Telefonaten, Briefen und Figuren entwickeln und von Freund*innen und Familienmitgliedern sprechen lassen, die wiederum sich selbst spielen. *Bouchra* verbindet Animation und Realfilm, den Alltag in New York und die Komplexität des Zuhause-seins in Casablanca und ist dabei durchzogen von Pathos und Vertrautheit und erfüllt von den politischen Nuancen des Lebens in mehreren Kulturen.

↳ EN Moroccan filmmaker Bouchra is writing an autobiographical film that reflexively weaves together her own life in New York City with that of her fictional double. *Bouchra* happens also to be a

coyote in a city of anthropomorphic creatures, rendered in nearly photorealistic and hyper-expressive animations. Alongside her creative struggles and attempts to unpack her mother's unresolved feelings about her queerness are everyday releases – sexual encounters, nights out clubbing, intimate conversations – all brilliantly constructed by directors Meriem Bennani and Orian Barki through actual phone calls, letters, and characters voiced by friends and family playing versions of themselves. Bridging animation and live action, daily life in New York and the complexities of being home in Casablanca, *Bouchra* is laced with pathos and familiarity, suffused with the political nuances of inhabiting multiple cultures.

Orian Barki was born in Tel Aviv. She is a documentary filmmaker based in New York. Her films include the shorts *Destiny* (2016), *Jordan Casteel Paints Her Community* (2017), and *Rico Nasty: Countin' Up* (2019) and, with Meriem Bennani, the animated miniseries *2 Lizards* (2020). *Bouchra* (2025) is her latest film.

Meriem Bennani was born in Rabat, Morocco, and lives and works in New York. She has directed the documentary feature *Progress vs Regress* (2016) and the short *Life on the CAPS* (2022), and co-directed, with Orian Barki, the animated miniseries *2 Lizards* (2020). *Bouchra* (2025) is her latest film.



Lo demás es ruido / Everything Else Is Noise
 ↳ Nicolás Pereda

MX/DE/CA 2026, 70'
 Spanish with English subtitles

↳ DE Rosa, eine Komponistin für zeitgenössische Musik, gibt ihr erstes Fernsehinterview in der Wohnung ihrer Kollegin Tere, um es vor ihrem Ehemann geheim zu halten. Was als einfaches berufliches Gespräch beginnt, verwandelt sich in ein absurdes und komisches Porträt von Rivalitäten und Zuneigung zwischen drei Frauen – Rosa, Tere und Tere's Tochter Luisa –, unterbrochen von Stromausfällen, einem ständig bellenden Hund und dem Besuch eines berühmten Komponisten. Im Verlauf des Interviews kommen familiäre und künstlerische Spannungen zum Vorschein und offenbaren auf humorvolle Weise die Zerbrechlichkeit von Prestige und die Stärke von Verbundenheit.

↳ EN *Rosa, a contemporary music composer, agrees to give her first television interview at her colleague Tere's apartment to keep it secret from her husband. What begins as a simple professional conversation turns into an absurd and comic portrait of rivalries and affections among three women – Rosa, Tere, and Tere's daughter Luisa – interrupted by power outages, a constantly barking dog, and the visit of a famous composer. As the interview unravels, family and artistic tensions surface, revealing, with humor, both the fragility of prestige and the strength of complicity.*

Nicolás Pereda (born 1982) explores the everyday through fractured and elliptical narratives that employ both fiction and documentary tools. He frequently collaborates with the theatre collective *Lagartijas tiradas al sol* and actress Teresita Sánchez. His work has been the subject of more than 30 retrospectives and has screened at most major international film festivals – Cannes, Berlin, Venice, Locarno, New York, and Toronto – as well as in museums such as the Reina Sofia in Madrid, the Musée National d'Art Moderne in Paris, the Guggenheim, and MoMA in New York.

they gave us flames, we made a fire
 ↳ Curated by Ana Vaz

↳ DE sie sagt: „nein, wirklich, du wirst es nie verstehen.“ ein feuer lodert aus dem innern des bildes hervor, die glut eines lange währenden kampfes, einer flucht, die zeiten überdauert. sie sagt: „nein, du kannst nichts davon durch etwas schönes ersetzen.“ die gewalt lebt im innern weiter, im innern des körpers, im innern des auges. sie wünscht, sie hätte das bild nie gesehen, bis sie erkennt, dass es bereits in ihr war. es war unmöglich, ihm zu entkommen. sie sagt: „mach hier auf, meine liebe, ich habe die schlüssel vergessen.“ der dichte regen fühlt sich an wie ein rauschen im bild, nichts zu sehen. sie klopft kraftvoll, als ob sie an der haut einer abgeschlossenen welt anklopft. die bilder sind keine bilder mehr, sondern windböen, elementarmassen, die eine welt erforschen, die zu vertraut ist, um sie zu beschreiben.

in ihren händen wird jeder fleck der welt abgewogen. jedes geräusch ist eine sprache, die darum kämpft, gehört zu werden. sie sagt: „gott, mein gott, dieses foto!“, doch wir sehen nicht das geringste. die erzählung liegt genau hier, im zittern der kehle, nicht in dem, Was erzählt wird, sondern darin, Wie die kehle sich öffnet und die bö einer geschichte hervorbringt, den abdruck einer erzählung. sie fährt fort, indem sie alle figuren entfernt, alle helden, alle großen konflikte, alle elemente, die normalerweise den strang zusammenhalten, und kreist stattdessen über den flecken auf dem gebrochen weißen papier. sie fixiert ihre linse auf momente, in denen der strang nicht länger hält, auf die rauen, roten flecken auf dem schatten einer zurückhaltung, eines flüsterns, von etwas, das ungesagt bleibt; auf den dicken mörtel zwischen den ziegeln, auf die kleinen hände, die einen schrei umfassen, auf das verschleierte paar mit einer waffe und einem kind im arm, auf die klammern, die ihre kleider auf der wäscheleine halten, auf die gepunkteten linien eines leeren formulars. alles, was groß und winzig ist, alles, was ungehört, unbemerkt bleiben könnte, wird vergrößert, als ob sehen nichts anderes wäre als fühlen. fühlen mit unserem geist, unserem bauch, unseren zitternden händen an den dunklen rändern eines berstenden rahmens. nach und nach verschwinden die bilder. sie werden zu einem

bebenden gefühl, zu einer sirene in den ohren. sie sagt: „meine welt ist zerbrochen“, während der chor größer und größer wird. sie sagt: „was ist das für ein wahnsinn?“, und die andere antwortet: „ich konnte es nicht länger ertragen.“ sie schreibt mir: „es gibt dinge, die können wir einfach nicht hinnehmen.“ die frauen werden von der gewalt heimgesucht, die aus jeder erdenklichen facette des lebens hervortritt. sie sind geschlagen von erschöpfung, horror und revolte. der zusammenbruch nimmt abgrundtiefe ausmaße an, doch sie wissen, dass sie sich ihm nur stellen können, wenn sie in den abgrund blicken. sie verweigern die zahlen, die matrix, die erklärungen, die karten, die geschichte, denn sie wissen, wissen aus ihrem innersten heraus. sie sind, sie haben, sie fordern ihn zurück, den „wissenden körper“⁰¹. doch die bilder vermehren sich ohne unterlass. sie breiten sich in jede dimension ihres lebens hinein aus, von der oberfläche ihrer hände bis in den flackernden spiegel im innern ihrer leben. ihre netzhäute: gesättigt. die bilder wie lauge auf der zähnen pfütze der vorkammer ihres verstands. also beginnen sie, in sich selbst zu graben. sie treiben stollen in die dicke oberfläche des bildes, auf der suche nach dem staub, dem rauschen, den molekülen, den unwichtigen, kleinen details, der tabakglut. sie nehmen die kamera in ihre hände: „ich zittere, weil ich in bewegung filme.“ sie inszenieren ihre eigenen leben mit ihren eigenen mitteln, sie schaffen gemeinschaften, sie entzünden feuer. sie alle könnten Antuca genannt werden, und doch haben sie ihre je eigenen heimsuchungen. ihre namen bleiben unausgesprochen. am ende ist nicht der film wichtig, sondern das, was er in bewegung setzt. kann ein film zu einer möglichkeit werden, sich dem abgrund zu stellen? was würde aus ihm werden? ein brennendes, nicht zu entzifferndes gefühl? ein schwindel? ein verlust anstatt eines findens?

das filmprogramm *they gave us flames, we made a fire* werbet zeitgenössische und historische – filmische und andere – gesten, die ausschließlich von frauen produziert wurden. jeder film des programms eröffnet einen weg, die vorkammer unseres körpers und unseres geistes zu vergrößern. dort, auf der schwelle zwischen wissen und spüren, sehen und nicht sehen, schreien und flüstern. dort, in der bebenden glut einer freiheit, die aus dem staub und abfall eines bildes erweckt wird, von unserem körper umschlossen. das programm versucht, über repräsentation hinaus zu schauen und die bedingungen, unter denen bewegte bilder erscheinen, in den blick zu nehmen – seien sie filmisch oder performativ.

they gave us flames, we made a fire hat sich ansätzen verschrieben, die den produktionsprozess selbst befragen und als konstitutiv für künstlerische werke betrachten. das programm untersucht

die wirkungsmacht seiner autor*innen, teilnehmer*innen und nutzer*innen und schafft verbindungen zwischen on- und off-screen, bühne und backstage. es widmet sich alternativen kino-praktiken, die zusammenarbeit in die kosmopolitische sphäre erweitern – eine zusammenkunft von kräften zwischen menschen, geistern, staub, rauschen, filmkorn, tieren und anderer historischer materie. angesichts der zusammenbrüche, die wir auf der makropolitischen ebene erleben, suchen wir hier nach einer molekularen, verkörperten mikropolitik – einer form des widerstands gegen die tyrannischen versuche, das, was historisch in der intimen, häuslichen oder privaten sphäre verborgen war, zum schweigen zu bringen. die makropolitische sphäre steigt hier auf die ebene des sensorischen herab, wo eine andere politik unter der oberfläche glimmt. kino wird zu einem modus der aufmerksamkeit, des einklangs und des kollektiven schaffens – ein mittel zur erschaffung wünschenswerter und widerständiger zukünfte.

→ EN she says “no, really, you will never understand.” a fire burns from within the image, embers of a long-lasting fight, flight that perdures across the ages. she says, “no, you cannot substitute any of it for anything beautiful.” the violence perdures inside, inside one’s body, in the insides of one’s eye. she wishes she had never seen the image, until she realises it was already inside her. there was no possible escape. she says, “open here, love. I forgot the keys.” the heavy rain feels like noise within the image, nothing to be seen. she knocks heavily, as if knocking on the skin of an enclosed world. the images are no longer images, but gusts of wind, elemental masses that probe a world too familiar to be described.

in her hands, every stain of the world is considered. every noise is a language fighting to be heard. she says, “god, my god, this photo!” but we cannot see anything at all. it is on the trembling of the throat that lies the story, not in What is told, but in How the throat opens and closes in order to let out the gust of a story, the imprint of a story. she proceeds by taking out all the figures, all the heroes, all the grand conflicts, all the elements that usually hold the line together and instead she spirals atop the stains fixed on the off-white sheet of paper. she focuses her lens on the moments when the line can no longer hold, on the rough red stains upon the shadow of restraint, of a murmur, of something left unsaid; on the thick plaster between the bricks, on the small hands holding back a scream, on the veiled couple holding a gun and a child, on the pegs holding her clothes on the washing line, on the dotted lines on a blank paper form. everything that is large and minuscule, everything that may go unheard, unnoticed becomes enlarged as if seeing

were nothing more than feeling. feeling with our minds, guts, hands trembling on the dark margins of a frame that no longer holds. gradually, the images disappear. they become a trembling feeling, a siren in one’s ears. she says “my world fell apart,” while the choir grows larger and larger. she asks, “what is this madness?” and the other replies “I couldn’t take it anymore.” she writes to me, “there are things we just can’t swallow.” the women are haunted by the violence that emanates from every possible dimension of life, struck by fatigue, horror, revolt. the collapse takes an abyssal dimension, but they know they can only confront it by facing the abyss. they reject the numbers, the matrix, the explanations, the maps, the Story because they know, they know from within. they are, they have, they reclaim the “body that knows.”⁰¹ yet, the images never cease to multiply, to proliferate in every dimension of their lives, from the surface of their hands to the flickering mirrors inside their lives. their retinas, saturated. the images lie on the thick puddle of the vestibules of their minds. so, they begin digging within, mining the thick surface of the image in search of the dust, the noise, the molecules, the insignificant, minor details, the tobacco embers. they take up the cameras in their hands. “I am trembling, because I am filming in motion.” they stage their own lives through their own means, they create communities, they light fires. they could all be called Antuca, and yet each one has their own haunting, their names unnamed. in the end, it is not the film that matters, but what it puts in motion. could a film become a way to face the abyss? what would it become? a burning and indecipherable sensation? a vertigo? a loss rather than a finding?

they gave us flames, we made a fire is a film series sewn between contemporary and historical gestures – filmic or otherwise – created exclusively by women. each film in the series offers a way to enlarge the anti-chamber of our minds and bodies. there, in the liminal space between knowing and sensing, seeing and not seeing, screaming and whispering. there, in the trembling embers of a liberty woken from the dust of an image engulfed in one’s body. the series aims to look beyond representation into the very conditions of the apparition of moving images – be they cinematic or performative.

they gave us flames, we made a fire considers the agency of its makers, participants and users, establishing connections between the stage and backstage. it is a series devoted to investigating practices that question and assume processes of making as constitutive to the works. it delves into alternative cinematic methodologies, where collaborations expand into the cosmopolitical sphere – a gathering of forces between humans, ghosts, dust,

noise, grains, beasts, and other historical matter. as we experience collapse in the macropolitical sphere, here, we search for a molecular, embodied micropolitics as a form of resistance against the tyrannical silencing of what has historically been concealed within the realms of the intimate, domestic or private spheres. here, the macropolitical sphere descends onto the sensorium, where another politics smoulders beneath the surface. here, cinema becomes a mode of attention, of attunement and of collective making, a means for the making of desirable and furious futures.

⁰¹ Der wissende Körper oder vibrierende Körper ist sowohl kritisches Instrument als auch Namensgeber einer Theorie, die von der brasilianischen Psychoanalytikerin Suely Rolnik entwickelt wurde. Rolnik plädiert dafür, den Körper als Ort zu betrachten, an dem ein mikropolitische Aufbegehren durch das ausgelöst wird, was unsere Sinne und unseren Körper beeinflusst, lange bevor ihnen die positivistische Vernunft auferlegt wurde. Der wissende Körper ist der affizierte Körper, der gegen die vom kolonialen Kapitalismus verordnete Domestizierung der Sinne kämpft und nach Wegen sucht, unser instinktives, zitterndes und überliefertes Wissen zurückzugewinnen.

⁰¹ The body that knows or the trembling body is a critical instrument and theory developed by Brazilian psychoanalyst Suely Rolnik in which she advocates for the body as the site in which a micropolitical insurgency would be ignited by what affects our senses, our bodies long before the imposition of positivist reason. The body that knows is the affected body that battles against the domestication of the senses imposed by colonial capitalism, seeking paths to reclaim our instinctual, trembling and ancestral knowledge.

Vestibules

→ Myriam Lefkowitz

2026, 90'
Performance
(in English)

→ DE In letzter Zeit habe ich sowohl bei mir selbst als auch bei Menschen in meinem Umfeld immer häufiger Verdauungsprobleme festgestellt. Von chronischen Erkrankungen bis hin zu unregelmäßigen Schmerzen, von organischen Symptomen bis hin zu einem generellen Gefühl der Überforderung – es scheint vieles zu geben, das *wir schlicht und einfach nicht mehr schlucken können*. Ob es sich nun um Lebensmittel oder Bilder handelt – man kann mittlerweile von einem allgemeinen, für die heutige Zeit typischen Entzündungs-Syndrom sprechen. Diese Übung versteht sich als eine Möglichkeit, sich Zeit zum Verdauen zu nehmen und darüber nachzudenken, was Verdauen eigentlich bedeutet.

Vestibules (Vorräume) ist eine Einladung an eine kleine Gruppe, sich hinzulegen und die Augen zu schließen. Sobald die Gruppe horizontal liegt und ihre Augen geschlossen hat, beginne ich mit einer Vokalpartitur, die die Gruppe durch Bilder und Empfindungen führt. Nach und nach beginnt sich eine „somatische Fiktion“ zu entfalten. In den Zwischenräumen zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was wahrgenommen, gefühlt, imaginiert, gedacht und erinnert wird, vollzieht sich im Körper ein instabiler Prozess der Bearbeitung, bei dem Bilder, ähnlich wie im Verdauungsapparat, verarbeitet und wiederaufbereitet werden.

Nach der Übung bleibt Zeit für ein Gespräch, in dem Eindrücke, Empfindungen, Gedanken, Fragen, Erinnerungen und Bilder wachgerufen werden. Alles, was die Aufmerksamkeit einer Person geweckt hat, kann zu einer kollektiven Ressource werden, um diese inneren Eindrücke zu verarbeiten und unseren Verdauungsprozess zu fördern.

Die Übung kann einen außergewöhnlichen Zustand der Aufmerksamkeit hervorrufen. Es handelt sich um eine somatische Erfahrung, die im sensorischen System jeder*jedes einzelnen Teilnehmenden stattfindet. Infolgedessen kann sie die Wahrnehmung von Zeit, Raum und Schwerkraft, aber auch das Bild, das wir von unserem Körper und seiner Geschichte haben, beeinflussen. (Myriam Lefkowitz)

→ EN *Recently, I've been witnessing an increasing presence of digestive problems in myself and others around me. From chronic illnesses to irregular pains, from organic symptoms to a broader feeling*

of being overwhelmed, it seems there is a lot we just can't swallow. From food to images, we can say there is a general inflammatory syndrome of our times. This practice begins as a way to dedicate some time to digest and also to consider what digesting may be.

Vestibules is an invitation to a small group to lie down and close one's eyes. Once the group is lying horizontally, with their eye vision turned off, I begin a vocal score guiding the group through images and sensations. Gradually, a "somatic fiction" begins to unveil. In the spaces between what is said and what is sensed, felt, imagined, thought and remembered, an unstable editing process unfolds within one's body, in which images are processed and reprocessed much like in the digestive apparatus.

After the practice, there is time for a conversation in which impressions, sensations, thoughts, questions, memories and images are evoked. Whatever happened that triggered one's attention might become a collective resource for processing these inner experiences and amplifying our digestive imperative.

The practice might generate a non-ordinary state of attention. It is a somatic experience that takes place within the sensorium of each person present. Consequently, it may affect one's perception of time, space and gravity, but also the image we have of our body and its history. (Myriam Lefkowitz)

→ Content note:

Im Verlauf der Performance werden die Teilnehmenden mit geschlossenen Augen für etwa 45 Minuten im Dunklen liegen. Dabei kommt es zu keinem direkten Kontakt mit der Performerin. Die gesamte Performance vollzieht sich als eine Erfahrung des Hörens und Verarbeitens. Sollten Teilnehmende sich unwohl fühlen, können sie jederzeit die Performance verlassen und werden zum Ausgang begleitet.

The practice involves lying down with one's eyes closed in the dark for around 45 minutes. There is no direct contact with the performer. The entire performance is an experience of listening and processing. If anyone feels uncomfortable at any time, the person is free to leave the practice and will be accompanied to the exit.



La huella / The Imprint

→ Tatiana Fuentes Sadowski

FR 2012, 18'
Spanish with English subtitles



La memoria de las mariposas / The Memory of Butterflies

→ Tatiana Fuentes Sadowski

PE/PT 2025, 77'
Spanish, Murui Huitoto with English subtitles

→ DE Wie konnte es dazu kommen, dass mehr als 30.000 Angehörige der indigenen Völker der Huitotos, Ocainas, Boras, Muinanes, Resígaros, Andoques und Nonuyas innerhalb von nur zehn Jahren ermordet wurden – ein Völkermord, der diese ethnischen Gruppen nahezu ausgelöscht hat? Nichts davon ist in den Archivbildern zu sehen, die den „Fortschritt“ und Bilder der „Caucheros“ (Kautschukzapfer) als Friedensstifter im Verhältnis zu den indigenen Völkern zeigen. Die Ureinwohner*innen werden als anonyme Figuren der Geschichte dargestellt. Sie sind Gesichter ohne Namen, an die niemand mehr denkt. Sie sind Figuren, an die sich niemand erinnert und die wir längst aus den Augen verloren haben. Daher ist es unmöglich, ihre Geschichte aus rein dokumentarischer Sicht nachzuzichnen. Meine Absicht ist es, dies durch fiktionale Elemente zu ändern – indem ich mir so ausmale,

was uns der Dokumentarfilm nicht mehr vermitteln kann. Bei meiner Arbeit vertrete ich die Auffassung, dass das Archibild eine Quelle der Fiktion ist. Nur weil das Archiv aus Dokumenten besteht, heißt das nicht, dass wir es objektiv betrachten. Lücken werden mit dem gefüllt, was man fühlt, mit der eigenen Intuition, mit dem, was man sagen muss.

Ich bin mir der Distanz bewusst, die mich von ihnen trennt – nicht nur zeitlich, sondern auch in Bezug auf die Realität. Lange Zeit fühlte ich mich nicht berechtigt, für sie zu sprechen. Die Idee der Fiktion war immer da, aber ich konnte nicht die richtige Position finden, aus der heraus ich sprechen konnte. Meine Protagonist*innen wurden in historischer Hinsicht unsichtbar gemacht, und ich hatte Angst, sie erneut unsichtbar zu machen, diesmal innerhalb des Rahmens der künstlerischen Darstellung. Schließlich habe ich beschlossen, für mich selbst zu sprechen, über das zu sprechen, was ich empfinde angesichts ihrer Bilder. (Tatiana Fuentes Sadowski)

→ EN *How is it possible that more than 30,000 indigenous, Huitotos, Ocainas, Boras, Muinanes, Resígaros, Andoques and Nonuyas, were murdered in only ten years – a genocide that rendered these ethnicities almost extinct? None of this is visible in archive images, which depict the "progress" as well as images of "caucheros" (rubber extractors) as pacifiers of Indigenous people. The Indigenous are portrayed as anonymous characters in history. They are faces without names, without commemoration. They are characters that no one remembers and of whom we have lost track. Thus, it becomes impossible to trace their histories from a purely documentary approach. My intention is to address this issue through fiction, exploring what the documentary can no longer give us. In my work, I defend the idea that archival images can inspire fiction. Just because the archive is made of documents does not mean that we look at it objectively. Gaps are filled with feelings, intuition and what must be said.*

I am aware of the distance that separates me from them. Not only in terms of time, but also in terms of reality. For a long time, I did not feel authorised to speak on their behalf. The idea of creating fiction was always there, but I couldn't find the right position from which to speak. My characters have historically been made invisible, and my fear was to yet again render them invisible, this time from within the field of representation. I have finally decided to speak for myself and express my feelings in the face of their images. (Tatiana Fuentes Sadowski)



Vermelho bruto / Rough Red
 ↳ Amanda Devulsky

BR 2022, 206'
 Portuguese with English subtitles

↳ DE Vor dem Hintergrund des Endes der Diktatur in Brasilien begann ich diesen Film zu produzieren. Ich konzentrierte mich dabei auf das, was in der Öffentlichkeit marginalisiert oder ausgeblendet wurde. Viele Menschen wurden ignoriert – so unter anderem indigene Bevölkerungsgruppen, Maroons, Menschen in Besserungsanstalten, psychiatrischen Einrichtungen und Gefängnissen sowie Frauen, die auf den vermeintlich unpolitischen Raum der häuslichen Pflichten beschränkt waren. Ich entschied, mich auf Letztere zu konzentrieren, und stellte mir dabei die Frage: Welche Politik des Alltagslebens wurde dort geschaffen?

Ich habe mich schon immer für Mütter und die Arbeit im Haushalt interessiert. Für den unsichtbaren Kampf, der in den eigenen vier Wänden ausgetragen und nicht als Protest betrachtet wird, obwohl er das vielleicht verdient hätte. Das ist auch Teil meiner Geschichte. Ich bin in Brasília, dem Zentrum der institutionellen und repräsentativen Macht des Landes, geboren und aufgewachsen, bei einer noch ganz jungen Mutter. 2016 beschloss ich, Plakate zu drucken und sie an Bushaltestellen in meiner Heimatstadt aufzuhängen, auf der Suche nach Frauen, deren Lebenswege sich mit meinem gekreuzt hatten. Damals habe ich noch nicht alles, was ich erlebt hatte, miteinander in Verbindung gebracht, aber ich wollte mehr darüber wissen und mich erinnern. Daher begann ich mit der Suche nach verborgenen Geschichten, was für mich eng mit dem Amateurhaften als Wert verbunden ist.

Vermelho bruto verbindet Homemovies mit zeitgenössischem Filmmaterial, das von Jô, Alessa, Fabiana und Eunice gedreht wurde: vier Frauen, die während der ersten demokratischen Wahlen Brasiliens Ende der 1980er-Jahre bereits als Teenager Mütter wurden. Was den Film so besonders macht, ist die poetische und radikale Geste jeder einzelnen

von ihnen in ihrem eigenen Umfeld – weit mehr als die klar erkennbaren Unterschiede zwischen ihnen bzw. dem, was sie erlebt haben. Die Struktur und Qualität unterscheiden sich in Bezug auf Bild und Ton. Geräusche und Kratzer besitzen eine gespenstische Dimension. Und doch ist der Körper auf die eine oder andere Weise präsent, im Akt des Filmens und des Gefilmt-Werdens. In Stimme und Atem. Die Brutalität der Gegenwartsform untergräbt meiner Meinung nach die Zeitlichkeit. Ich betrachte den Film als eine Erfahrung des Wanderns und des Sammelns – als etwas, das sich dem Licht, der Auflösung und der linearen Zeit entzieht. Um es mit einem Sprichwort auf den Punkt zu bringen: Mit dem Stein, den er heute geworfen hat, hat Esú gestern einen Vogel getötet. (Amanda Devulsky)

↳ EN *Against the backdrop of the end of the dictatorship in Brazil, I began this film focusing on what was marginal and invisible in the public sphere. Many were absent or ignored in this process, including Indigenous populations, maroon communities, people in reformatories and asylums, prisoners, and women confined to the supposedly apolitical space of the domestic. I decided to focus on the latter, asking myself: what politics of everyday life were constituted there?*

I have always been interested in mothers and housework. In the hidden battle fought inside homes that have not been considered protests, but perhaps they should be. This is also part of my story. Born and raised by an adolescent mother in Brasília, the centre of the country's institutional and representative power. In 2016, I decided to print posters and stick them on bus stops in my hometown, looking for women whose life paths had crossed my own. At the time, I did not yet concatenate what I had experienced, but I wanted to learn more and I wanted to remember. Hence, I began searching for hidden histories, which for me are linked to amateurism as a value.

Vermelho bruto is sewn from a hybrid archive of home movies and contemporary footage created by Jô, Alessa, Fabiana and Eunice: four women who became teenage mothers during Brazil's first democratic elections in the late '80s. The film is driven by the poetic and radical gestures of each of them in their surroundings, rather than by any intelligible division between them or the events. The textures and qualities differ in image and sound. Noises and scratches take on a ghostly dimension. Yet the body is ever-present, whether in the act of filming or being filmed. In voice and breath. The present tense has a brutality, I believe, that destabilises temporalities. I see the film as an experience of wandering and collecting. As something that escapes light, resolution and linear time. It's as the saying goes: Esú killed a bird yesterday with the stone he threw today. (Amanda Devulsky)



Tambaku Chaakila Oob Ali / Tobacco Embers
 ↳ Yugantar

IN 1982, 29'
 Marathi with English subtitles

↳ DE *Tambaku Chaakila Oob Ali* (Glühende Tabakasche) zeichnet die Geschichte und einzelne Streikaktionen einer Frauengewerkschaft in Nipani (Karnataka) nach, der über 3000 Tabakarbeiterinnen angehörten. In Zusammenarbeit mit den Arbeiterinnen entstanden, beschäftigt sich der Film in teils dokumentarischer, teils nachinszenierter Form mit einer der größten Bewegungen von (zunächst) unorganisierten Arbeiterinnen in Karnataka und Maharashtra, durch die in den 1980er-Jahren gewerkschaftliche Prozesse angestoßen wurden.

Beeindruckt von der Kraft der von den Arbeiterinnen initiierten groß angelegten Streikaktionen und im Geiste der Mobilisierung für die linke Arbeiter- und Frauenbewegung begann das Filmkollektiv Yugantar mit der Arbeit an seinem zweiten Film. Das Kollektiv verbrachte vier Monate mit den Arbeiterinnen der Tabakfabrik in Nipani, hörte sich die Berichte über ausbeuterische Arbeitsbedingungen an und diskutierte Strategien für die Bildung einer Gewerkschaft sowie konkrete Schritte zur Ausweitung der Solidarität unter den Arbeiterinnen der einzelnen Fabriken im Hinblick auf groß angelegte Streikaktionen. Durch diese Zusammenarbeit war das Filmteam in der Lage, die bis dahin nicht gezeigte Situation innerhalb der Fabriken zu filmen. Bezüglich der Frage, was, wo und wie ihre Aktionen aufgezeichnet werden sollten, folgte das Filmteam den Anweisungen der Arbeiterinnen. Auf Grundlage der Erzählungen der Arbeiterinnen entwickelte das Filmkollektiv ein lose strukturiertes Drehbuch.

Yugantars kontinuierliches Engagement für die Komplexität politischer Freundschaften und die Frage, wie man „Solidarität zeigt“, führte zu einer für die damalige Zeit bahnbrechenden kollaborativen

Filmproduktion, die sich in den groß angelegten Re-Enactments von Protesten, sowie einem vielmehr stimmigen Voice-over von Zeugnissen manifestierte. Insbesondere war dies das erste Mal, dass im Kino Frauen der Arbeiterklasse in einer Situation gezeigt wurden, in der sie sich organisieren und „an die Machthaber wenden“. Der Film stellt ein kraftvolles Beispiel für einen feministischen Ansatz innerhalb der Bewegung des „Third Cinema“ dar. Von heutigen Gewerkschaftsaktivist*innen wird dieser *factory film* auch als ein „Handbuch“ der Streikorganisation betrachtet.

↳ EN *Tambaku Chaakila Oob Ali (Tobacco Embers) traces the history and strike actions of the all-women trade union representing over 3,000 tobacco workers in Nipani, Karnataka. The film was made in collaboration with female tobacco factory workers. It documents, re-enacts and takes forward one of the largest movements of unorganised labour of its time and in that context, which sparked unionisation processes across Karnataka and Maharashtra throughout the 1980s.*

Attracted by the power of these large-scale strike actions provoked by women workers and in the spirit of mobilisation for the left labour and women's movement, the Yugantar film collective embarked on their second film. The collective spent four months with women working in tobacco factories in Nipani, listening to their accounts of exploitative working conditions and discussing strategies for unionising, as well as concrete steps to broaden solidarity across factories in order to organise massive strike actions. Through this collaboration, the film team was able to capture circumstances inside factories hitherto unrepresented on screen. They followed the women workers' leads as to what, where and how their actions should be recorded. The film collective developed a loose script based on the workers' narratives.

Yugantar's continuous commitment to the complexity of political friendships and how to "stand with" provoked a then pioneering collaborative filmmaking practice embodied in large scale re-enactments of protests and voice-overs offering a pluriverse testimony. Notably, this production marks the first time that working-class women are depicted organising and "speaking to power" on screen. This film is a powerful example of a feminist Third Cinema, a factory film, also called a "strike manual" by current union activists.



Antuca
 ↳ María Barea & Warmi Cine y Video

PE 1992, 72'
 Spanish with English subtitles

↳ DE Einen Film zu drehen, der die dramatischen Lebensumstände von Kindern und Jugendlichen aus ländlichen Regionen widerspiegelt, die auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen nach Lima migrierten, war für mich ein unverzichtbares Anliegen. Am Ende des 20. Jahrhunderts, in den 1990er-Jahren, wiederholte sich (diese) Geschichte. Da diese jungen Frauen Analphabetinnen waren, blieb ihnen nur die Option, als Hausangestellte bei Familien unterschiedlicher sozialer Schichten zu arbeiten. In den meisten Fällen lebten sie unter sklavenähnlichen Bedingungen und mussten alle Arten von Missbrauch in Form körperlicher und psychischer Gewalt erdulden.

Die Aufarbeitung dieses Themas mit den Mitteln des fiktionalen Erzählens bot die Möglichkeit, diese harte und komplexe Realität sichtbar zu machen und das Bewusstsein unserer Gesellschaft dafür zu schärfen. Die aktive Beteiligung realer „Hausangestellter“, die sich in einer Vereinigung organisiert hatten, ermöglichte es „Hausangestellten“ verschiedener Generationen und aus verschiedenen Teilen der Welt, sich voll und ganz mit unserer Hauptfigur Antuca zu identifizieren und sich durch sie würdig repräsentiert zu fühlen – auch noch 35 Jahre nach der Premiere. (María Barea)

↳ EN *Making a film that reflects the drama of children and teenagers from rural areas who migrated to Lima in search of better living conditions was, for me, an unavoidable commitment. At the end of the 20th century, in the 1990s, history was repeating itself. As these young women were illiterate, they had only one option: to work as domestic servants in the homes of families of different social classes, where, in most cases, they lived in conditions of semi-slavery, suffering all kinds of abuse and physical and psychological mistreatment.*

Addressing this issue through fiction was a way to show and raise awareness in our society about this harsh and complex reality. The active participation of real “domestic workers” organised in an association enabled “domestic workers” from different latitudes and different generations to fully identify with our character and feel dignifiedly represented in Antuca, 35 years after its premiere. (María Barea)

What Is Needed

↳ Curated by Raquel Schefer & Philip Widmann

↳ DE Die Mostra Internacional de Cinema de Intervenção, die 1976 in Estoril (Portugal) stattfand, war ein einmaliger Versuch, Befreiungs- und Emanzipationsbewegungen durch ein „Kino der Intervention“ miteinander zu verbinden. In der Kombination von militanten und politisch engagierten Filmen aus dem globalen Norden und Süden machte das von Aktivist*innen aus Spanien und Portugal organisierte Festival deutlich, dass sich das Interventionspotenzial des Kinos im Wesentlichen den Netzwerken der audiovisuellen Unabhängigkeit der „Dritten Welt“ verdankte.

Der Titel des Programms ist dem Lied „O que faz falta“ (englisch: „What Is Needed“, 1974) des portugiesischen Singer-Songwriters José „Zeca“ Afonso entlehnt, das stellvertretend für die „Música de intervenção“ steht. Das Programm befasst sich mit den Widersprüchen, die sich aus der Integration interventionistischer Ansätze in die Institutionen einer postfaschistischen, liberal-demokratischen Gesellschaft ergeben. Aus der Perspektive der fünf Jahrzehnte, die seit der Mostra vergangen sind, werden die anhaltenden Schwierigkeiten deutlich, die mit dem Vorantreiben einer „Gesellschaft gegen den Staat“ einhergehen. Auffällig ist das weitgehende Fehlen von Dokumentarmaterial über die Mostra, woraus sich zahlreiche Fragen ergeben: hinsichtlich der Absichten und Allianzen, die das Programm des Festivals prägten, aber auch hinsichtlich der Frage, inwiefern Klassenkämpfe, Spannungen zwischen Internationalismus und Nationalismus, Parteigeist sowie Versuche, die Filmproduktion und den Filmvertrieb innerhalb der Revolution zu institutionalisieren, weitere Ausgaben des Festivals verhindert haben könnten.

In der ersten Veranstaltung von *What Is Needed* werden einige dieser Fragen von Ana Algarra Navarro (Universität Lissabon und Complutense Universität Madrid) vorgestellt und nach einer Vorführung von *Applied Magnetism* weiter diskutiert. Dieser Film, der im Auftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehformats *Name-Woman* entstand, entfernt sich von dem im portugiesischen Revolutionskino vorherrschenden Thema der Agrarreform und konzentriert sich stattdessen auf die industrielle Arbeit

und den Kampf der arbeitenden Frauen. Indem er die Proben zu einem Theaterstück über kapitalistische Ausbeutung zeigt, das von Arbeiterinnen inszeniert wird, verortet sich der Film im Kontext des komplexen Übergangs von Repräsentation zu Praxisformen der Selbstrepräsentation. *Applied Magnetism* verweist implizit auf Ambivalenzen, die sich aus der technischen Arbeitsteilung und den Klassenunterschieden ergeben und die wohl auch die Mostra in entscheidender Weise geprägt haben.

Die zweite Veranstaltung widmet sich Aspekten der Aktualisierung und des historischen Vergleichs. Der zwei Jahre vor der Mostra entstandene Dokumentarfilm *Deux festivals à Grenoble* fängt auf eindringliche Weise einige der grundlegenden Spannungen ein, die möglicherweise dazu beigetragen haben, dass die Mostra ein einmaliges Ereignis blieb. Ähnlich wie die Mostra verzeichnete auch die dritte von nur fünf Ausgaben des Internationalen Kurzfilmfestivals von Grenoble 1974 – trotz oder gerade wegen ihres ambitionierten Ansatzes – nur geringe Besucher*innenzahlen. Der Film dokumentiert ein Festival, das versucht, sich seinen inneren Widersprüchen zu stellen; dennoch bleiben die Beziehungen zwischen institutionellen und individuellen Subjektivitäten, Geldgeber*innen, Produzent*innen und dem Publikum ebenso asymmetrisch und ungelöst wie die zwischen sozialen Klassen und (ehemaligen) Kolonisierenden und Kolonisierten. Das Bestreben des Festivals, diese Beziehungen neu zu gestalten, indem es seine eigene Rolle hinterfragt und seine Struktur von innen nach außen kehrt, weist über den ephemeren Charakter eines solchen Ereignisses hinaus. Im Anschluss an die Vorführung diskutieren Stefanie Baumann (Doc’s Kingdom) und Cecilia Valenti (Universität Mainz) darüber, was notwendig ist, um solche kurzlebigen Interventionen zu enthistorisieren und an sie anzuschließen.

↳ EN *The Mostra Internacional de Cinema de Intervenção, held in Estoril, Portugal, in 1976, was a unique effort to connect movements of liberation and emancipation through “cinema of intervention.” Organised by activists from Spain and Portugal, the festival’s combination of militant and engaged films from the Global North and South suggests that cinema’s potential for intervention was essentially indebted to Third-Worldist networks of audiovisual independence.*

Taking its title from O que faz falta (What Is Needed, 1974), a song by the Portuguese singer-songwriter José “Zeca” Afonso which emblematises “música de intervenção,” the programme looks at the contradictions of integrating interventionist approaches into the institutions of a post-fascist, liberal democratic society. Through the lens of the five decades that have passed since the Mostra, the ongoing

difficulties of advancing a “society against the state” become tangible. A striking lack of documentation on the Mostra raises numerous questions: about the intentions and alliances that shaped the festival’s programme, but also about how class struggle, tensions between internationalism and nationalism, partisanship, as well as attempts to institutionalise film production and distribution within the revolution might have prevented further editions.

In the first session of What Is Needed, some of these questions will be introduced by Ana Algarra Navarro (University of Lisbon and Complutense University of Madrid) and discussed further after a screening of Applied Magnetics. This film, commissioned by the public television’s series Name-Woman, moves away from the Agrarian Reform as the main subject of Portuguese revolutionary cinema, instead focusing on industrial labour and the struggle of working women. The rehearsal of a theatre play on capitalist exploitation staged by the workers situates the film against the backdrop of the complex transition from representation to practices of self-representation. Applied Magnetics implicitly points to ambivalences resulting from the technical division of labour and class divisions which appear to have also been determinant for the Mostra.

The second session opens up towards historical comparison and actualisation. Two years before the Mostra takes place, Deux festivals à Grenoble viscerally captures some of the fundamental tensions that may also have contributed to the Mostra remaining a one-time event. Similar to the Mostra, the third of only five editions of the Grenoble International Short Film Festival in 1974 had a low attendance – despite or because of an ambitious approach. The film documents a festival trying to face its internal contradictions, yet the relations between institutional and individual subjectivities, funders, producers, and audiences remain as asymmetric and unresolved as those between social classes and (former) colonisers and colonised. The festival’s bid to refigure these relations by figuring out its own role and turning its structure inside-out transcends the ephemerality of the event. Following the screening, Stefanie Baumann (Doc’s Kingdom) and Cecilia Valenti (University of Mainz) will discuss What Is Needed to de-historicise such short-lived interventions and continue in their tracks.

In memoriam Concha Barquero.

- ⇒ Acknowledgments: Alejandro Alvarado, Anaïs Truand, Joana de Sousa, Tillyan Bourdon, Vincent Sorrel.
- ⇒ The series is a collaboration with Doc’s Kingdom and the Paranational Cinema – Legacies & Practices project at the University of Zurich.

Raquel Schefer is a filmmaker, a film programmer, and an Associate Professor at Sorbonne Nouvelle University. She is a co-editor-in-chief of *La Furia Umana* journal, and a former programme advisor for the IDFA and Encuentros del otro cine (EDOC) festivals.

Philip Widmann is a researcher, programmer and filmmaker, currently working in the project *Paranational Cinema – Legacies & Practices* at the University of Zurich. He edited *Film Undone – Elements of a Latent Cinema*, a collection of approaches to unmade and unfinished films.



**Applied Magnetics –
O início de uma luta / The Beginning of a Fight**
⇒ Cinequipa

PT 1975, 43'
Portuguese with English subtitles

from the corpus of Portuguese revolutionary cinema. Not only because it focuses on industrial labour and working women, but also because it captures aspirations for cultural emancipation.

⇒ Followed by a conversation with Ana Algarra Navarro, Raquel Schefer and Philip Widmann.

⇒ DE *Applied Magnetics* erzählt von Arbeiterinnen, die nach der Schließung ihrer Fabrik in Portugal durch das gleichnamige multinationale Unternehmen und im Zuge des revolutionären Prozesses für Selbstverwaltung kämpfen. *Applied Magnetics* wurde von Cinequipa produziert (unter der nicht genannten Regie von Fernando Matos Silva), einer der ersten Filmkooperativen, die nach der Nelkenrevolution von 1974 im Rahmen umfassenderer Kollektivierungsbemühungen offiziell gegründet wurde. Es handelt sich um einen außergewöhnlichen Film im Rahmen des portugiesischen Revolutionskinos – nicht nur, weil er sich auf berufstätige Frauen konzentriert, sondern auch, weil er die Bestrebungen nach kultureller Emanzipation dokumentiert.

⇒ EN *Applied Magnetics follows workers struggling for self-management after a multinational corporation of the same name shuts down its factory in Portugal during the revolutionary process. Produced by Cinequipa (with uncredited direction by Fernando Matos Silva), one of the first film cooperatives officially established after the 1974 coup d'état in the context of wider efforts for collectivisation, Applied Magnetics is an exceptional film*

⇒ Digitisation by Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, under the scope of the Recovery and Resilience Plan. A measure integrated into the Next Generation EU programme.





Deux festivals à Grenoble / Two Festivals in Grenoble
 ↳ Ateyyat Al-Abnoudi

FR 1974, 29'
 French with English subtitles

and give it shape as another culture outside of commercial and institutional frameworks.

↳ Followed by a conversation with Stefanie Baumann, Raquel Schefer, Cecilia Valenti and Philip Widmann.

↳ DE Nachdem sie 1973 beim Internationalen Kurzfilmfestival in Grenoble für ihre Filme *Horse of Mud* und *Sad Song of Touha* ausgezeichnet worden war, kehrt die ägyptische Dokumentarfilmerin Ateyyat Al-Abnoudy zur nächsten Ausgabe des Festivals zurück, um hinter den Kulissen zu filmen. *Deux festivals à Grenoble* dokumentiert die Organisation des Festivals und die Beziehungen zwischen den verschiedenen Beteiligten: Organisator*innen, Filmschaffende, Rezipient*innen. Der Film ist gemeinschaftlich in einem Workshop entstanden und somit selbst Dokument des Versuchs, das Kino zu entmystifizieren und filmische Gestaltungsformen jenseits kommerzieller und institutioneller Rahmenbedingungen zu etablieren.

↳ EN *After receiving awards for her films Horse of Mud and Sad Song of Touha at the Grenoble International Short Film Festival in 1973, the Egyptian documentary filmmaker Ateyyat Al-Abnoudy returns for the following edition to film behind the scenes. Deux festivals à Grenoble documents the organisation of the festival and the relation of its various stakeholders: organisers, filmmakers, publics. Made collaboratively in a workshop, the film is itself a document of attempts to demystify cinema*

Artist in Focus
 ↳ Marwa Arsanios

↳ DE Dieses Programm unternimmt den Versuch, über das Potential von Land als physischem Raum nachzudenken – als Raum, von dem man lernt und um den man kämpft, aber auch als Raum, der von Privateigentum, Siedlerkolonialismus und fortdauernden kolonialen Beziehungen okkupiert wird. Zwischen der Inbesitznahme und dem Kampf um die Rückgewinnung von Land entfaltet sich eine andere Geschichte, die unter anderem in der Organisation von Schulen, Kommunen und Kooperativen praktiziert wird. Wie können wir, ausgehend von diesen Strukturen, ihre Beziehung zum Land begreifen? Wie können wir von Filmen lernen, die aus Begegnungen mit diesen Kämpfen entstehen – von Filmen, deren Ursprung der Boden ist, die in Landkämpfen verwurzelt sind und die selbst (und für sich selbst) zu Lehr- und Lernmaterial werden. Vom Land als Raum, von dem man lernt, hin zu Film als Objekt, das pädagogisch eingesetzt werden soll, versucht das Programm filmische Formen zu denken, die aus der Topografie eines Ortes entstehen, aus seinen Geografien und seinen Böden.

In ihrem Film *Perpetual Recurrences* (2016) adressiert Reem Shilleh diese Fragen ganz unmittelbar in Form einer Montage aus vorgefundenen Filmsequenzen, die es ermöglicht, zeitgenössische Filme aus der Perspektive historischer militanter Filme aus Palästina neu zu betrachten – und umgekehrt. Ein von Ali Hussein Al-Adawy geleiteter Workshop widmet sich diesen Fragen anhand von Mohamad Malas' *The Dream* (1987), einem Film, in dem hauptsächlich Träume und Traumbilder dazu dienen, die Landschaft, in der die Kämpfe ausgetragen werden, zu konstituieren. Den Kampf zu organisieren bedeutet auch, seine Bilder und Träume zu produzieren. Haytham El-Wardany präsentiert eine Lesung zu Simone Bittons Dokumentarfilm *Mahmoud Darwish: As the Land Is the Language...* (1997), in dem Sprache und Poesie eine Landschaft des Widerstands erzeugen. (Marwa Arsanios)

↳ EN *This programme will attempt to think about the potential of land as a material space from which one learns and which one fights for, but also as a space that has been captured by private property, settler colonialism, and ongoing colonial relations.*

Between the capture and struggle to reclaim the land, another history takes place, practised through organising schools, communes, cooperatives, and more. How can we depart from these structures to understand their relation to land? How can we learn from films born out of an encounter with these struggles – films that emanate from the ground and are grounded in land struggles, becoming pedagogical objects in and of themselves? From land as a space from which one learns to film as an object whose aim is to be used pedagogically, the programme attempts to think of filmic forms that are constituted according to the topography of a place, its geographies and soils.

These questions are addressed directly in Reem Shilleh's Perpetual Recurrences (2016) that proposes, through a montage of several films' sequences, to rethink contemporary films from the perspective of historical Palestinian militant films, and vice versa. Ali Hussein Al-Adawy will lead a study session that will unpack these questions through Mohamad Malas' The Dream (1987) where the dream space and dream images constitute the main setting for the struggle. Organising the struggle involves producing its images and dreams. Haytham El-Wardany will read along Mahmoud Darwish: As the Land Is the Language... (1997) by Simone Bitton, in which language and poetry produce a landscape of resistance. (Marwa Arsanios)

Marwa Arsanios' practice centres around structural questions. From architectural spaces, their transformation and adaptability, to artist-run spaces and temporary conventions, her practice tends to make space within and parallel to existing art structures, allowing experimentation with different forms of assemblies. Her most recent solo shows include: Haus für Kunst Uri (2026), Fundació Joan Miró (2025), Artium Museum (2025), BAK Utrecht (2024), Heidelberger Kunstverein (2023), Mosaic Rooms, London (2022) and Contemporary Arts Center, Cincinnati (2021). She participated in numerous international group shows such as documenta fifteen (2022), the Sydney Biennial (2022), the 11th Berlin Biennale (2020) and the Gwangju Biennial (2018). Her films are regularly shown at international film festivals.

Q: Who is afraid of ideology?

A: Me!

A stroll around parts 1–4.

→ **Ali Hussein Al-Adawy**

→ **DE** Im ersten Teil des filmischen Zyklus *Who Is Afraid of Ideology?* ist die Forscherin, Filmemache-
rin und Künstlerin Marwa Arsanios in einer Nahauf-
nahme in der Berglandschaft des irakischen Teils
von Kurdistan zu sehen. Obwohl sie zu sprechen
scheint, hören wir zunächst fast eine Minute lang
nichts. Schließlich ertönt ihre Stimme im Voice-over.
Die Kamera zoomt langsam zurück, so dass Marwas
Gestalt allmählich in einer Totalaufnahme der weiten
Naturlandschaft verschwindet, während wir hören,
wie sie einen Auszug aus einem Aufsatz von Karen
Barad⁰¹ vorliest. In Barads neomaterialistischem
Denkansatz wird ein epistemologischer Bruch mit
den überlieferten Gegensätzen zwischen Mensch-
lichem und Nicht-Menschlichem, Denken und Natur
propagiert. Ihre Überlegungen zielen auf ein posthu-
manistisches Konzept, in dem Menschen nicht Herren
der Natur, sondern Teilnehmende an fortlaufenden
Intra-Aktions-Prozessen sind.

Als Folie für die Interpretation dieser visuellen
Geste können Theodor W. Adornos Vorlesungen über
Geschichte und Freiheit⁰² dienen. Adorno zufolge ist
die Natur kein ursprünglicher oder harmonischer
Ort, der außerhalb der Geschichte existiert; sie ist
vielmehr der Ort, an dem sich historische Konflikte
entfalten und anlagern. Die Natur wird im Rahmen
der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit
verändert, genauso wie sie gleichzeitig immer auch
prägend auf die Geschichte einwirkt. Eine unver-
fälschte Identität der Natur gibt es nicht, auch nicht
den Zustand eines romantischen Gleichgewichts vor
oder jenseits der menschlichen Entwicklung. Das Bild
des Gleichgewichts ist an sich schon ideologisch.

Hier zeigt sich die Dringlichkeit eines neuen
„Wir“, wie Arsanios nahelegt. Indem sich die Kamera
immer weiter zurückzieht und die Künstlerin nicht
mehr im Mittelpunkt der sie umgebenden Landschaft
erscheint, sondern mit ihr verschmilzt, wird auf visu-
eller Ebene eine radikale Gleichstellung von Mensch-
lichem und Nicht-Menschlichem als gemeinsamen
Bestandteilen der Natur verwirklicht. Diese Konstel-
lation tendiert in Richtung einer antikapitalistischen
Utopie – einer Utopie, die unter den gegenwärtigen

Bedingungen extremer Ungleichheit nur als eine
brüchige Fiktion der Wirklichkeit in Erscheinung
treten kann, und zwar in Krisengebieten, Konfliktzo-
nen und Randgebieten wie etwa im irakischen oder
syrischen Teil Kurdistans. Dass eine solche Utopie
überhaupt möglich ist, wirft die ungelöste Frage
auf, wie ein solches „Wir“ unter Kriegsbedingungen
konstituiert werden kann.

Teil 1 etabliert ein produktives Spannungsver-
hältnis zwischen zwei Konzepten von Natur: Natur
als mit der Geschichte intra-agierend, und Natur als
eine romantisierte, harmonische Entität, die es zu
bewahren gilt. Dieses Spannungsverhältnis entfaltet
sich in der Verknüpfung von drei unterschiedlichen
Bild-Ton-Anordnungen. Zunächst erscheint Arsanios
im Zentrum des Bildes, wo sie über Begegnungen
und Konzepte reflektiert. Als zweites folgen Bilder
weitläufiger Landschaften, zu denen aus dem Off
Auszüge aus Interviews und Online-Gesprächen zu
hören sind. In dieser Anordnung erscheint Sprache
als vom Bild der*des Sprechenden abgelöst. Drit-
tens kommen gefilmte Diskussionen mit kurdischen
Guerrillakämpferinnen und Ideologinnen hinzu, in
denen paradoxerweise das Konzept einer harmoni-
schen Natur verteidigt wird. Seine Wurzeln hat dieses
Naturverständnis in der Jineologie, dem feministi-
schen Rahmenkonzept, das innerhalb des politischen
Denkens von Abdullah Öcalan, dem Gründer und
Chefideologen der PKK, entwickelt wurde und das
von der autonomen Frauenbewegung in die Praxis
umgesetzt und zu einer Organisationsstruktur wei-
terentwickelt wurde. Dieselben Frauen, die der Natur
gegenüber eine essentialistische Position vertreten,
sind zugleich Akteurinnen eines historischen Prozes-
ses, indem sie inmitten der Katastrophe des Krieges
ihren bewaffneten Kampf führen.

Wenn man Teil 2 zusammen mit Teil 1 betrach-
tet – beide werden in der Regel zusammen gezeigt –,
wird er von Arsanios' Essay *Who's Afraid of Ideology?*
Ecofeminist Practices between Internationalism and
*Globalism*⁰³ begleitet, der auf der Online-Plattform
e-flux veröffentlicht wurde. Auf e-flux hat Arsanios
eine mehrteilige Artikelserie über die politischen
Perspektiven und die ökonomische Situation der zeit-
genössischen Kunst im Libanon und in Palästina ver-
öffentlicht (sie war zuvor zehn Jahre lang Mitbetrei-
berin des Künstler*innenraums 98 weeks in Beirut).
Der Essay erfüllt eine wichtige Funktion: Er entmys-
tiziert Spannungen, die auf der Leinwand weitge-
hend unaufgelöst bleiben. Die in ihren Filmen skiz-
zierten utopischen Räume – ganz gleich, ob diese als
Teil einer internationalen Solidaritätsbewegung oder
auf Grundlage globaler wirtschaftlicher Integration
existieren – vermitteln positive Bilder realer, wenn
auch fiktiver Räume der globalen Gesellschaft und
scheinen damit praktisch unbeeinflusst von jeglicher
negativen Dialektik zu existieren.

Anknüpfend an eine Analyse von Maryam Ababsa,
rückt Arsanios in ihrem Essay die Tatsache in den
Vordergrund, dass das Thema Ernährung einer
der Hauptauslöser für die arabischen Aufstände
war, insbesondere in Syrien. Das Unvermögen, die
Grundversorgung mit Brot sicherzustellen, habe
den strukturellen Zusammenbruch der autoritä-
ren Kontrolle offenbart, so Arsanios. Dieses Schei-
tern sei untrennbar verbunden mit der Abkehr vom
Prinzip einer sozialistischen Landwirtschaft im Rah-
men der neoliberalen Reformen der 2000er-Jahre.
Die Mythen von der agrarischen Selbstregulierung
und der Monokultur als Lösung der Hungerproble-
matik kollabierten im Gleichschritt mit dem Zusam-
menbruch des ideologischen Überbaus der Grün-
en Revolution. Im Kontext der Aufstände erwies
sich die Landwirtschaft als ein zentraler Ort des
ideologischen Scheiterns.

In Teil 2 werden zwei Antwortmöglichkeiten
präsentiert: Der Film zeigt abwechselnd Bilder aus
Jinwar, einem 2017 in den autonomen Regionen
Nordsyriens gegründeten Frauendorf, und aus dem
Bekaa-Tal im Libanon, wo Khadija ihre auf Prinzi-
pien der „commons“ basierenden ökofeministischen
Ideen in die Praxis umsetzt. Jinwar versteht sich
als dörfliche Mikro-Utopie, in der weibliche Auto-
nomie, ökologisches Wohnen und die Unabhän-
gigkeit bei der Versorgung mit Lebensmitteln im
Vordergrund stehen. Im Unterschied dazu operiert
die Kooperative Khadijas, in der syrischen Flücht-
lingsfrauen Techniken zur Lebensmittelkonservie-
rung vermittelt werden, im Rahmen einer von USAID
unterstützten NGO als Teil eines Programms zur
Bekämpfung des Hungers.

Was im Film eher nicht gezeigt wird, sind Kri-
tikpunkte struktureller Natur, die Arsanios in ihrem
Essay zum Ausdruck bringt: Die Autonomie der
Arbeiter*innenbewegung und der Feministinnen
wird im Falle Khadijas neoliberal gerahmten Kon-
zepten von Unternehmer*innentum und Empow-
erment untergeordnet. Indem es ihnen ausschließ-
lich um die Vermittlung von Managementtechniken
geht, reduzieren die innerhalb der globalen Wirt-
schaft agierenden NGOs den politischen Kampf
auf die lokale Ebene. Mit der Schwerpunktsetzung
bei Geschlechterfragen klammern sie überdies die
Dimensionen von Klasse und ethnischer Identität
aus. Wird aber Hunger losgelöst von Staatsversa-
gen und historischer Misswirtschaft betrachtet, so
reduziert er sich auf ein ausschließlich humanitä-
res Problem ohne jegliche politische Dimension,
ein Problem, das zwar gemildert, aber nicht wirk-
lich bekämpft werden muss.

Jinwar präsentiert sich dagegen als radikal dif-
ferentes Konzept: Es handelt sich um ein ökofemi-
nistisches, antikapitalistisches Gemeinschaftsexpe-
riment, das paradoxerweise unter dem Schutz des

US-Militärs im Rahmen des geopolitischen Bünd-
nisses zwischen kurdischen Einheiten und der US-
amerikanischen Großmacht ermöglicht wurde.

Im Film werden diese Widersprüche nur auf
subtile Weise angedeutet – durch beiläufige Bilder,
durch Momente der Dissonanz. Ein solcher Moment
entsteht, wenn die Kamera von Totalen eines Festakts
anlässlich Abdullah Öcalans Geburtstags zu Nah-
aufnahmen junger Guerrillakämpferinnen hinüber-
wechselt: Die Frauen lachen und scheinen abgelenkt,
vielleicht sogar gelangweilt von einer Rede, deren
Rhetorik an autoritäre Inszenierungen erinnert. Ein
weiteres Moment der Dissonanz ergibt sich, als die
Kamera aus Sicherheitsgründen das Gesicht einer
Interviewpartnerin nicht zeigen kann und stattdes-
sen auf einem kitschigen Wandbild verharrt, das eine
Landschaft zeigt, während gleichzeitig die Stimme im
Off über die Notwendigkeit von Verhandlungen mit
der Baath-Partei zu Autonomiefragen spricht.

Durch diese Verschiebung wird eine vielsa-
gende Abwesenheit beschworen. Das Bild wird zur
Folie, auf die ungelöste Fragen projiziert werden,
Fragen der Souveränität, des Patriarchats, Fragen
zu Themen wie Land, Wirtschaft und koloniales
Erbe. Was sich hier zeigt, ist keine eingelöste Utopie,
sondern ein komplexes Feld von Widersprüchen: Vor
dem Hintergrund der Katastrophe von Autoritaris-
mus und Krieg werden ökologische, marxistisch-
feministische Zukunftsvisionen entworfen.

Die Natur als Schlachtfeld

Who Is Afraid of Ideology?

Part 3: Micro Resistencias

„Als ich durch die landwirtschaftlich genutzten Flä-
chen in Tolima im Süden Kolumbiens wanderte, stieß
ich auf einen Ort, an dem einst eine Saatgutwäch-
terin ermordet wurde. Ich hielt inne, um ihr meinen
Respekt zu zollen. Mir fiel auf, dass es sich bei die-
sem Ort, der heute als Tatort ausgewiesen ist, um
einen Raum handelt, der weder vollständig einsehbar
ist noch mit der Kamera eingefangen werden könnte;
nicht etwa, weil er nicht ins Blickfeld der Kamera
gerückt werden könnte, sondern weil die Kamera
sein Wesen nicht komplett erfassen kann. Es bleibt
da immer ein über das Sichtbare hinausgehender
Überschuss, ein Mehr als das, was man sieht.“

Das schreibt Marwa Arsanios in *The Produc-
tion of the Utopian Image*⁰⁴. Ein Tatort wird übli-
cherweise durch eine Leiche definiert – wo sie zu
Boden fiel, wo sie aufgeprallt ist oder wo sie gefun-
den wurde. Die Erde jedoch erinnert sich anders an
diesen Akt der Gewalt. Sie erinnert sich auf mate-
rieller Ebene. Erinnerung wird im Boden selbst ver-
ankert, in den Transformationen von Materie, die
durch den gefallenen Körper entstanden sind. Die
Wirkung eines Mordes geht über die an der Ober-
fläche hinterlassenen Spuren hinaus; sie reicht bis

in den Untergrund, bis hin zu Bakterien und zu den mikroskopisch kleinen organischen Lebensformen, die erst in der Vergrößerung sichtbar werden.

In Anlehnung an Hannah Landeckers Konzept des mikrokinematografischen Bildes⁹⁵ schlägt Arsanios das Zoomobjektiv als Mittel vor, um sich dem Boden des Tatorts zu nähern. Betrachtet man den menschlichen Körper als Ansammlung von Bakterien, so lösen sich seine Grenzen auf; der Mensch existiert nicht mehr als von seiner nicht-menschlichen Umgebung Geschiedenes. Unter der Erde gibt es mehr Leben als auf der Oberfläche des Planeten. Die Dunkle Materie der mikrobischen Welt, die größtenteils aus Bakterien und Archaeen besteht, umfasst Millionen unterschiedlicher Lebensformen – darunter viele noch unbekannt. So betrachtet erweitert sich der Tatort sowohl in zeitlicher als auch in materieller Hinsicht: Der „Fall“ kann nicht erledigt werden.

Was bedeutet das alles nun in dem Moment, da sich das Kamera-Auge auf eine Saatgut tragende Frau richtet, deren konservatorische Arbeit erläutert werden soll? Wie kann man mit diesem Hintergrundwissen zu der Frau auf dem Feld zurückkehren, um die Staubpartikel zu zeigen, die ihre Arbeit aufwirbelt? Wie kann man die Bakterienformationen im Boden abbilden, ohne ihre Entwicklung zu stören? Das Bild muss, im Hin und Her zwischen Makro- und Mikrokosmos, zwischen Kartierung und Heranzoomen, zwischen teleskopischer Distanz und mikroskopischer Intimität, immer in Bewegung bleiben.

In Teil 3 von *Who Is Afraid of Ideology?* konstruiert Arsanios etwas, das man als agro-poetisches utopisches Bild bezeichnen könnte – ein Bild, das eher dialektisch als abbildend funktioniert. Der Film geht über die Polaritäten von Menschlichem und Nicht-Menschlichem, von Besonderem und Universellem hinaus, um den kontinuierlichen Kampf der indigenen Bäuerinnen und Bauern der Pijao-Gemeinschaft im Süden von Tolima sichtbar zu machen, die sich gegen die Staatsmacht, die Ausbeutung durch Konzerne und die Gewalt der paramilitärischen Streitkräfte zur Wehr setzen.

Teil 3 beginnt und endet mit Bildern einer Installation, die eine Kollision in Szene setzt: auf der einen Seite das Saatgut, dessen Autonomie und Bewahrung indigene Bäuerinnen und Bauern bis heute verteidigen, auf der anderen Seite die mit dem Mikroskop eingefangenen Bilder von Bakterien, die möglicherweise aus den Körpern jener Menschen stammen, die im Rahmen dieser gewaltsamen Auseinandersetzungen zu einem früheren Zeitpunkt ermordet wurden. Aus dieser Konfrontation entsteht eine notwendige fiktionale Utopie – nicht in Form von Eskapismus, sondern als dialektisches Bild. Die Kontinuität der Kämpfe ist der Materie eingeschrieben: Historische Gewalt zerfällt zu bakteriellem Leben, das zukünftiges Saatgut nährt.

Der getötete Körper selbst ist dabei abwesend. Keine Leiche, kein Foto, keine sichtbaren Spuren bezeugen das begangene Verbrechen. Der Körper jedoch, einst in dieser Erde gefallen, ist selbst zu Erde geworden, zu Bakterien, zu nicht-menschlicher Materie. Durch diese Verwandlung widersetzt er sich dem Opferstatus. Als verwesender Körper tritt er in einen Kreislauf des Kampfes ein, nährt das Saatgut, das den fortwährenden Kampf bewahrt und es möglich macht, dass Geschichte weitergeschrieben wird.

Die Kamera umdrehen

Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot Marwa Arsanios' *Who Is Afraid of Ideology?* erreicht seinen aussagekräftigsten Moment nicht etwa dort, wo am überzeugtesten gesprochen wird, sondern dort, wo sie zögert. In Teil 4, *Reverse Shot* (Gegenschuss) betitelt, wird die politische Argumentation der Serie nicht in linearer bzw. kumulativer Weise erweitert, vielmehr wird die den vorherigen Teilen zugrunde liegende Argumentation auf die Bedingungen zurückgeführt, die sie ermöglichen. In diesem Film wird nicht länger danach gefragt, auf welche Art und Weise Kunst politische Kämpfe darstellen kann; stattdessen wird die schwierigere Frage gestellt, inwieweit es der Kunst strukturell erlaubt ist, selbst eine Form des politischen Kampfes zu sein. Dies bedeutet keineswegs ein Abrücken von konkreten politischen Fragestellungen; es handelt sich eher um eine Verschiebung der Größenordnung: vom ideologischen Inhalt hin zur ideologischen Infrastruktur.

Bei der Arbeit an dieser Serie hat Arsanios häufig die aus Kunstaufträgen stammenden finanziellen Mittel dazu genutzt, die Kämpfe, mit denen sie sich filmisch auseinandersetzt, materiell zu unterstützen. Kunstförderung wird auf diese Weise in ihrem künstlerischen Schaffen zu einem Mittel der Umverteilung, der praktischen Solidarität und der infrastrukturellen Unterstützung. Teil 4 markiert eine bedeutsame Abkehr von diesem Prinzip. Der von der *documenta fifteen* in Auftrag gegebene Film betritt ein radikal anderes Terrain – eines, das von der ideologischen, symbolischen und materiellen Macht einer der einflussreichsten Institutionen der zeitgenössische Kunst weltweit geprägt ist.

Die *documenta fifteen* selbst löste eine Schockwelle aus, die in der Kunstwelt bis heute nachhallt. Unter der Kurator*innenschaft von ruan-grupa und durch den fortlaufenden Dialog zwischen Künstler*innen, Kollektiven und Mitwirkenden nutzte die Ausstellung die Ideologie der Kunstautonomie, um im Zusammenspiel mit den symbolischen und materiellen Infrastrukturen einer deutschen staatlichen Institution dasjenige neu zu klassifizieren, was die koloniale Kunstwelt lange als „Nicht-Kunst“ abgetan hatte. In diesem Kontext wurden die Praktiken der Commons, der kollektiven Arbeit und

der sozialen Reproduktion nicht bloß präsentiert, sondern als eigenständiger künstlerischer Wert institutionell verankert.

Die aus der Finanzierung ihres documenta-Auftrag stammenden Mittel versetzten Arsanios in die Lage, privates Land im Libanon per Kauf zu restituieren und in eine soziale Stiftung zu überführen, die sich in ihrem Engagement an einem kollektiv formulierten Wertekanon orientiert. Das Erstaunliche daran ist nun, dass diese Geschichte in *Reverse Shot* überhaupt nicht thematisiert wird. Anstatt dieses konkrete Beispiel eines Handelns im Sinne der Commons in den Vordergrund zu rücken, wendet sich Arsanios einem ganz anderen Thema zu: den historischen Strukturen des Landbesitzes und der Eigentumsverhältnisse im Libanon. Diese Entscheidung ist von großer Tragweite, und so ist dies auch der Punkt, an dem sich die spezifische Bedeutung des Films zu entfalten beginnt.

In Teil 3 der Serie erfahren wir, dass die Natur – insbesondere das Land – nicht länger eine neutrale Kulisse ist, sondern ein Archiv der Gewalt und des Widerstands gegen den Raubbau-Kapitalismus. Die Erde wird zur materiellen Zeugin kolonialer Enteignung, paramilitärischer Gewalt und kapitalistischer Ausbeutung. Der Film etabliert ein utopisches Bild, das über juristische Beweise hinausgeht. Allerdings verharrt die Utopie in der Schwebel, bleibt uneingelöst – und zwar genau deshalb, weil sie sich innerhalb eines filmischen Apparats entfaltet, der die Systeme der Repräsentation und Vermittlung, in denen er sich bewegt, nicht komplett abschütteln kann.

In *Reverse Shot* ist poetische Wahrheit auch weiterhin eng mit der wissenschaftlichen Wahrheit verbunden. Mikroskopische Bilder ermöglichen uns, dem in Sedimentgestein eingelagerten Leben zu begegnen, während spekulative Computeranimationen und filmische Totalaufnahmen Landschaften sichtbar werden lassen, in deren Vielschichtigkeit eine Fülle widersprüchlicher Potenziale schlummert. Aus den Böden und geologischen Schichten kann Energie gewonnen werden, sie können in Eigentum und Profit umgewandelt werden – sie können aber auch im Sinne der Commons neu gedacht werden als Orte gemeinschaftlicher Beziehungen, die sich aus variablen, nicht-menschlichen Elementen zusammensetzen. So schwankt die Bedeutung von Land zwischen Ressource und Beziehung, zwischen Eigentum und geteilter Existenz.

Reverse Shot markiert eine entscheidende Wende insofern, als hier nicht mehr nur Kämpfe um Land geschildert werden – in diesem Fall am Beispiel des Libanon, der nach den Aufständen vom wirtschaftlichen Zusammenbruch heimgesucht wurde –, sondern auch die historischen Bedingungen hinterfragt werden, unter denen solche Kämpfe

sichtbar, lesbar und wertvoll gemacht werden. Entscheidend ist dabei, dass Arsanios sich mit der politischen Ökonomie zeitgenössischen Kunstschaffens nicht nur auf der Ebene der Finanzierung bzw. des Veranstaltungsortes auseinandersetzt, sondern diese als Elemente einer ideologischen und spekulativen Infrastruktur begreift. Aus dieser Perspektive erscheint die *documenta fifteen* nicht einfach nur als eine Plattform, sondern als Bedingung der Möglichkeit. Die Institution transformiert sich sowohl in ein Medium als auch in ein Objekt. Und die Kamera macht eine komplette Kehrtwende.

Der Titel des Films ist hier von großer Bedeutung. Im klassischen Kino stellt der Gegenschuss eine Beziehung her: Ein Blick antwortet auf einen anderen. Hier jedoch findet der Gegenschuss nicht zwischen fiktiven Charakteren eines Spielfilms statt, sondern zwischen Kunstwerk und Institution, zwischen dem politischen Wunsch nach Nicht-Eigentum und einem System, das auf Eigentum gründet und das seine bildliche Darstellung rahmt. Der Film wendet den Blick zurück auf den Apparat, der ihn betrachtet. Was dabei in den Fokus rückt, ist keine verborgene Wahrheit, sondern eine strukturelle Grenze: Zeitgenössische Kunst kann radikale Diskurse nur in dem Maße aufgreifen, wie diese Diskurse mit dem ihr eigenen System der Akkumulation, des Prestiges und des symbolischen Eigentums vereinbar bleiben.

Im Kern von *Reverse Shot* ergibt sich ein zentrales Paradox. Der Film plädiert für die Entprivatisierung, die gemeinschaftliche Nutzung und die Rückgabe von Land und Erinnerung im Libanon – er tut dies jedoch innerhalb eines der komplexesten symbolischen Eigentumssysteme der Welt. Zeitgenössische Kunst stellt nicht einfach nur Werke aus; sie schafft durch Urheberschaft, Verwertungskreisläufe und institutionelle Validierung Mehrwert. Selbst wenn sie die Eigentumsverhältnisse kritisiert, kann sie ihre Eigentumslogik nicht vollständig außer Kraft setzen. Das Land mag als Gemeingut betrachtet werden, aber das Kunstwerk bleibt ein Vermögenswert.

Arsanios versucht gar nicht erst, diesen Widerspruch aufzulösen. Im Gegenteil: Sie setzt ihn in Szene. Der Film präsentiert uns Dialoge der Reflexion, er zeigt juristische Archive zum Landbesitz, geologische Museen, Labore und Verwaltungsinstitutionen. Der Film ist dabei weder naiv utopisch noch auf zynische Weise selbstbewusst. Er lebt den Widerspruch als eine Form der Praxis. Dabei erhebt *Reverse Shot* weder den Anspruch, außerhalb des Systems zu stehen, noch suggeriert der Film, dass Reflexivität an sich schon emanzipatorisch wäre. Stattdessen stellt er eine viel beunruhigendere Frage: Welche Formen politischen Handelns bleiben möglich, wenn die Institution nicht länger nur ein Behälter ist, sondern eine konstitutive Kraft?

Genau hier liegt auch das Risiko des Films. In der zeitgenössischen Kunst ist Selbstreflexivität zu einer Art moralischer Währung geworden. Das Eingeständnis der eigenen Komplizenschaft kann der moralischen Absicherung dienen und Widersprüche in Glaubwürdigkeit verwandeln. Die Gefahr liegt hier nicht in der möglichen Heuchelei, sondern in der möglichen Normalisierung: Widersprüchlichkeit wird zum erwartbaren Modus kritischer Praxis. Auch wenn sie unablässig wiederholt wird, bleibt eine solche Haltung dennoch politisch wirkungslos, weil Bewusstsein Transformation nicht ersetzen kann.

In der Auseinandersetzung mit diesem Spannungsverhältnis tendiert *Reverse Shot* in Richtung eines „selbstgewählten unglücklichen Endes“. Der Film verweigert sich dem Trost einer schlichten Lösung. Es gibt keine erlöste Gemeinschaft, kein vollständig zurückerobertes Land, keine endgültig überwundenen Institutionen. Was vielmehr bleibt, ist ein fortdauernder Prozess – unvollständig, fragil, ungewiss. Die Geschichte geht weiter, aber ohne Garantien. Hier reiht sich Arsanios in eine Tradition des kritischen Denkens ein, die revolutionären Romantizismus ebenso ablehnt wie liberalen Optimismus. Der Kampf geht weiter, allerdings auf beschädigtem und kompromittiertem Terrain.

Was *Reverse Shot* im Kern deutlich macht, ist, dass Ideologie heute weniger auf der Ebene von Überzeugungen als vielmehr auf der Ebene der Umsetzung wirksam ist. Sie ist eingebettet in Finanzierungsstrukturen, Ausstellungsformate, rechtliche Rahmenbedingungen und diskursive Protokolle. Der Film setzt sich mit neuen materialistischen Tendenzen auseinander – mit Anklängen an Denkerinnen wie Karen Barad – sowie mit dem historischen Materialismus, ohne das eine im anderen aufgehen zu lassen. Die Repräsentationsformen selbst, von Landkarten bis hin zu Drohnenaufnahmen, erscheinen als von den Gesetzen der Eigentumslogik regierte Technologien. Der Film fragt: Wie wäre Nicht-Eigentum bildlich darstellbar? Die Kamera reagiert auf diese Frage, indem sie zu tanzen beginnt. In Form von Bewegung und Gesang verspottet sie die Logik der Überwachung.

Kann diese Form der Sichtbarkeit zur Erhöhung politischer Wirksamkeit beitragen? Der Film beantwortet diese Frage nicht. Er kann sie wahrscheinlich auch gar nicht beantworten. Sein Ansatz ist bescheidener und beunruhigender. Indem *Reverse Shot* die Bedingungen aufzeigt, unter denen politische Kunst produziert und verbreitet wird, erzwingt er ein Umdenken in Bezug auf Handeln, Widerstand und Scheitern im Bereich der Kultur. Die Aufgabe besteht nicht länger darin, die Kunst von Ideologie zu befreien, sondern sich im Rahmen dieser Ideologie zielgerichtet zu bewegen, ohne dass die Bewegung in Flucht umschlägt.

In diesem Sinne stellt Teil 4 von *Who Is Afraid of Ideology?* weniger den Abschluss eines Prozesses dar als vielmehr einen Wendepunkt. Der Film markiert einen Wandel von der Gegenideologie hin zu einer selbstreflexiven Ideologie, die sich bewusst ist, dass sie sich nicht vollständig auflösen kann. *Reverse Shot* befreit das Bild nicht, aber es verändert den Blickwinkel, aus dem wir seine Abhängigkeit verstehen. Was – vielleicht notwendigerweise – ungelöst bleibt, ist die Frage, ob dieses veränderte Verständnis Formen kollektiver Organisation hervorbringen kann, die über die symbolische Ökonomie der Kunst hinausgehen.

Die Angst vor Ideologie, mit der sich Arsanios im Rahmen dieser Serie auseinandersetzt, ist keine Angst vor Dogmen, sondern die Angst davor, zu erkennen, dass es keinen unberührten Bereich außerhalb gibt. Die Frage ist nicht mehr, wie man aus der Ideologie aussteigt, sondern wie man innerhalb dieser Ideologie kämpft, ohne sich ihren Bequemlichkeiten zu unterwerfen. In diesem ungelösten Raum liegen sowohl die Stärke als auch die Schwäche von *Reverse Shot* – und genau darin gründet seine politische Ernsthaftigkeit.

Schlussbemerkung

Im Zentrum der Auseinandersetzung mit historischen Widersprüchen und den daraus resultierenden Inkonsistenzen steht in Marwa Arsanios' *Who Is Afraid of Ideology?* (Parts 1–4) die Kraft der Negation als ein kontinuierlicher, nicht abschließbarer Prozess der Selbstreflexion. In Teil 1 und 2 wird Kunst – und hier insbesondere die filmische Ausdrucksform – von Arsanios ganz offen als Mittel politischer Propaganda und Solidarität, sowie als Vermittlungsinstanz von Gegengeschichte und revolutionärer Pädagogik genutzt. Als Plattform dienen ihr dabei die Foren der globalen Kunstwelt: Museen, Biennalen, Festivals. In den Filmen geht es vor allem darum, den militanten feministischen Kampf der Kurdinnen im irakischen Teil Kurdistans und im Norden Syriens sichtbar zu machen – einen Kampf, der sowohl innerhalb des arabisch-syrischen Diskurses, als auch von der Baath-Ideologie, aber auch seitens der offiziellen Opposition weitestgehend ausgeblendet oder heruntergespielt wird. Kunst wird hier noch explizit als Instrument politischer Stellungnahme genutzt. Neutralität wird verneint, Parteilichkeit befürwortet.

Das Projekt hat sich gleichwohl über diesen Punkt bloßer Affirmation hinausentwickelt. Ausschlaggebend ist dabei, dass ein zentrales Dilemma gegenwärtiger politischer Praxis in den Fokus gerückt ist: Wenn wir im Feld der Ideologien agieren, bleiben wir zumeist dem Ideologischen verhaftet, selbst dann, wenn wir versuchen sollten, ihm mit den Mitteln des Traums, der Einbildungskraft oder der Utopie

zu entkommen. So bleibt der Horizont der Befreiung zwischen zwei dominanten Kräften gefangen – der imperialen Ideologie der Vereinigten Staaten einerseits, die sich im Kontext ihrer geopolitischen Strategien nationale Befreiungskämpfe für eigene Zwecke nutzbar machen, und andererseits der Ideologie der zeitgenössischen Kunst, die in der Lage ist, politische Antagonismen zu ästhetisieren, zu vermitteln und letztlich zu neutralisieren. Nichtsdestotrotz betonen Arsanios' Filme, dass die Geschichte nicht zwangsläufig in dieser Sackgasse enden muss. Ausgerechnet die Widersprüche machen es möglich, dass der Kampf fort dauert.

Teil 3 markiert in diesem Zusammenhang einen entscheidenden Wendepunkt. Arsanios richtet den Blick nach Kolumbien, wo ihr die Natur – genauer gesagt: das Land – als Schauplatz von Klassenkämpfen gegenübertritt, die sich gleichermaßen geschichtlich und im Boden manifestieren. Der Film ist als fiktive Untersuchung angelegt, die anstelle forensischer Beweise ein utopisches Bild liefert, das sich in den Boden- und Gesteinsschichten eingelagert hat, und das aus der unsichtbaren Verbundenheit zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen hervorgeht. Unter der Oberfläche, jenseits des optisch Sichtbaren, setzen sich die historischen Kämpfe fort. Die einzige Möglichkeit, dieses utopische Bild sichtbar zu machen, besteht darin, sich von den Möglichkeiten der Bildgestaltung und Bildnavigation im Filmschnitt leiten zu lassen, der die unsichtbare Utopie heraufbeschwört.

In Teil 4 dringt Arsanios bezüglich der historischen Formationen des Klassenkampfes in Geschichte und Geologie noch tiefer vor, indem sie von einer Instrumentalisierung der Kunst übergeht zu einer Instrumentalisierung der wirtschaftlichen Grundlagen von Kunst. So nutzt sie das globale politisch-ökonomische System zeitgenössischer Kunstinstitutionen – hier konkret der *documenta fifteen*, die ihr sowohl als Plattform dient als auch eine Infrastruktur zur Verfügung stellt –, um einen Essayfilm zu produzieren, der gleichermaßen Spekulation und Praxis ist. Der Film zeichnet das Experiment einer Entprivatisierung und Vergemeinschaftung von Land im Libanon nach, die Beziehungen, die damit einhergehen, und seine Geschichte(n). Hier agiert das Werk nicht mehr bloß innerhalb der Ideologie oder gegen sie; es wendet die Ideologie gegen sich selbst.

Betrachtet man die Serie als Ganzes, so markiert die hier beschriebene Entwicklung einen Wandel in Arsanios' Schaffen: Ausgehend von ideologischen Prämissen (der hegemonialen Stellung des Neoliberalismus, der sich als außerhalb ideologischer Schranken vollziehendes globales Wirtschaftssystem verkauft), über Formen der Gegenideologie hin

zu einer selbstreflexiven Ideologie, die sich weder als reine Wahrheit begreift noch dem Impuls zur Flucht nachgibt. Sie hat vielmehr dadurch Bestand, dass sie in der Lage ist, Kritik, Widerspruch und kollektiven Kampf in eine filmische Form zu integrieren, die zugleich Infrastruktur schafft, und in der – im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem historischen Momentum und den politischen Notwendigkeiten – das Materielle und das Spekulative ungeschieden ineinander fallen.

→ EN *In the first part of the ongoing film series Who Is Afraid of Ideology?, researcher, filmmaker, and artist Marwa Arsanios appears in a medium shot, standing amid the mountains of Iraqi Kurdistan. She seems to be speaking, yet for nearly a minute we hear nothing. Only later does her voice emerge as a voice-over. As the camera slowly pulls back, Marwa's figure recedes into a wide shot, disappearing within the vast natural landscape, while she reads an excerpt from Karen Barad⁰¹. Barad's new materialist thought proposes an epistemological break with inherited binaries – human and non-human, thinking and nature – toward a posthumanist understanding in which humans are not masters of nature but participants within ongoing processes of intra-action.*

This visual gesture can be read through Theodor W. Adorno's lectures on history and freedom⁰². For Adorno, nature is not an original, harmonious ground existing outside history; rather, it is the very site where historical conflicts unfold and sediment. Nature is transformed by human history, just as it continually reshapes it in return. There is no pure identity of nature, no romantic equilibrium prior to or beyond humanity. The image of balance is itself ideological.

Here emerges the urgency of a new "We," as Arsanios suggests. As the camera continues to withdraw, she is no longer centered but absorbed into the mountain landscape, visually enacting a radical equality between human and non-human as shared components of nature. This configuration gestures toward an anti-capitalist utopia – one that, under current conditions of extreme inequality, can only appear as a fragile fiction of the real, formed within zones of catastrophe, conflict, and marginality, as in Iraqi and Syrian Kurdistan. Its very possibility raises unresolved questions about how such a "We" can be constituted under conditions of war.

Part 1 establishes a productive tension between two conceptions of nature: nature as intra-active with history, and nature as a romanticized, balanced entity that must be preserved. This tension unfolds through a montage of three sound-image relations. First, Arsanios appears centrally framed, reflecting on encounters and concepts. Second, expansive landscapes are accompanied by voice-overs drawn from interviews and online

conversations, displacing speech from the visible speaker. Third, we encounter filmed discussions with Kurdish women guerrilla fighters and ideologues, where, paradoxically, a discourse of harmonious nature is defended – rooted in Jineology, the feminist framework developed within the political thought of Abdullah Öcalan, founder and chief ideologue of the PKK taken on by the autonomous women's movement into praxis and a structure of organising. These women, while advocating an essentialised conception of nature, are simultaneously producing history through armed struggle within the catastrophe of war.

When part 2 is viewed alongside part 1 – as they are mostly exhibited together – it is accompanied by Arsanios' essay, *Who's Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices between Internationalism and Globalism*⁶³, published on the same platform (e-flux) where she edits a broader series on the politics and economy of contemporary art in Lebanon and Palestine after ten years of co-running an artist space (98 weeks) in Beirut. The essay performs a crucial function: it demystifies tensions that remain largely unresolved on screen. The utopian spaces proposed in the films – whether framed through international solidarity or global economic integration – appear almost devoid of negative dialectics, presented as affirmative images of real-but-fictional spaces at the margins.

In the essay, Arsanios foregrounds food as a primary trigger of the Arab uprisings, particularly in Syria, echoing the analysis of Maryam Ababsa. The failure to secure bread, she argues, exposed the structural collapse of authoritarian control. This failure was inseparable from the dismantling of socialist agriculture and the neoliberal reforms of the 2000s. The myth of agrarian self-sufficiency, and of monoculture as a solution to hunger, collapsed alongside the ideological apparatus of the Green Revolution. Within the ecology of uprisings, agriculture emerges as a central site of ideological failure.

Part 2 proposes two visual responses: images oscillate between Jinwar, the women's village founded in 2017 in the autonomous regions of northern Syria, and Khadija's ecofeminist commons-based practice in the Bekaa Valley in Lebanon. Jinwar presents itself as a communal micro-utopia centered on women's autonomy, ecological housing, and food sovereignty. Khadija's cooperative, by contrast, operates within an NGO framework supported by USAID, where she teaches Syrian refugee women techniques of food preservation as part of an anti-hunger programme.

Arsanios' essay, rather than the film itself, articulates the structural critique: workerist and feminist autonomy are subsumed into neoliberal frameworks of entrepreneurship and empowerment.

NGOs, operating within the global economy, produce managerial discourses that isolate political struggle within local scales, displacing class and race in favor of gender essentialism. Hunger is detached from state failure and historical mismanagement, becoming an apolitical humanitarian problem to be mitigated rather than confronted.

Meanwhile, Jinwar appears as a radically different proposition: an ecofeminist, anti-capitalist, communal experiment made possible – paradoxically – by U.S. military protection and the geopolitical alliance between Kurdish forces and American imperial power.

These contradictions are only subtly acknowledged in the film – through fleeting images, through moments of dissonance. One such moment occurs when the camera shifts from wide shots of Abdullah Öcalan's birthday celebration to close-ups of young women guerrilla fighters laughing, distracted, perhaps bored by a speech whose rhetoric echoes authoritarian spectacle. Another appears when, for security reasons, the camera cannot show an interviewee's face and instead frames a kitsch landscape mural while a voice describes the necessity of negotiating autonomy with the Baathist state.

This displacement produces a charged absence. The image becomes a surface onto which unresolved questions are projected: sovereignty, patriarchy, land, economy, colonial inheritance. What emerges is not a resolved utopia, but a dense field of contradictions – where ecological, marxist feminist futures are imagined within the catastrophe of authoritarianism and war.

Nature as a Battlefield Who Is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistencias

"While walking through agricultural land in Tolima, south of Colombia, I came upon a site where a seed guardian was once murdered and so stopped to pay my respects. I noticed that what is now delineated as the scene of a crime is a space that cannot be fully seen nor captured by the camera lens; not that it cannot be framed, but that it cannot be captured. There is always a surplus of sight or a more than vision."

So writes Marwa Arsanios in *The Production of the Utopian Image*⁶⁴. The crime scene is conventionally defined by the corpse – where it fell, where it landed, or where it was found. Yet the Earth remembers this violence differently. Memory here is material. It is registered in the soil itself, in the transformations produced by the fallen body. The effect of murder exceeds surface traces; it extends underground, into bacteria and microscopic life forms visible only through magnification.

Drawing on Hannah Landecker's concept of the microcinematic image⁶⁵, Arsanios proposes the zoom lens as a means of approaching the soil of the crime scene. If the human body is understood as a bacterial mass, its borders dissolve; the human becomes indistinguishable from its non-human environment. There is more life beneath the ground than on the surface of the planet. This microbial dark matter – composed largely of bacteria and archaea – contains millions of distinct forms, many still unknown. The crime scene thus expands temporally and materially, resisting closure.

How, then, to look through the lens at a woman carrying a seed and explain her labour of conservation? How to return to the same woman in the field and reveal the dust particles produced by her work? How to image the bacterial formations within the soil without disturbing their development? Between macro and micro, between mapping and zooming, between telescoping distance and microscopic intimacy, the image must remain in motion.

In part 3 of *Who Is Afraid of Ideology?*, Arsanios constructs what might be called an agropoetic utopian image – one that operates dialectically rather than representationally. The film moves beyond binaries of human and non-human, particular and universal, to trace the continuity of struggle among Indigenous farmers of the Pijao community in the South of Tolima against state power, corporate extraction, and paramilitary violence.

The film opens and closes with images from an installation that stages a collision: on one side, seeds whose autonomy and preservation Indigenous farmers continue to defend; on the other, microscopic images of bacteria that may have emerged from bodies murdered in earlier struggles. From this encounter, a necessary fictional utopia emerges – not as escapism, but as a dialectical image. The continuity of struggle is inscribed materially: historical violence decomposes into bacterial life that nourishes future seeds.

The murdered body itself is absent. There is no corpse, no photograph, no visible trace of the crime. Yet the body, once fallen into the earth, becomes soil, bacteria, non-human matter. This transformation refuses victimhood. The decomposed body enters a cycle of resistance, feeding the seeds that sustain ongoing struggles and allow history to continue being made.

**Turning the Camera Around
Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot**
Marwa Arsanios' *Who Is Afraid of Ideology?* reaches its most consequential moment not when it speaks most clearly, but when it hesitates. Part 4: Reverse Shot, does not advance the series' political argument in a linear or cumulative sense; rather, it folds

that argument back onto the very conditions that made it possible. The film ceases to ask how art can represent struggle and instead asks a more difficult question: what kind of struggle is art itself structurally allowed to perform? This is not a retreat from politics, but a shift in scale – from ideology as content to ideology as infrastructure.

Throughout the series, Arsanios has often used the financial resources of art commissions to materially support the struggles she engages with on screen. Art funding becomes, in her practice, a means of redistribution, solidarity, and infrastructural care. Part 4, however, marks a significant departure. Commissioned by documenta fifteen, the film enters a radically different terrain – one shaped by the ideological, symbolic, and material power of one of the most influential contemporary art institutions in the world.

documenta fifteen itself produced a shockwave that continues to reverberate across the art world. Under the curatorship of ruangrupa, and through ongoing conversations among artists, collectives, and collaborators, the exhibition mobilised the ideology of art's autonomy – along with the symbolic and material infrastructures of a German state institution – to reclassify what the colonial art economy had long dismissed as "non-art." In this context, practices of commoning, collective labour, and social reproduction were not merely represented but institutionalised as artistic value.

It was within this framework that Arsanios was able to use the financial resources of her documenta commission to reclaim private land in Lebanon and transform it into a social endowment governed by a collectively articulated code of values. Strikingly, this story does not appear in *Reverse Shot*. Instead of foregrounding this concrete act of commoning, Arsanios chooses to move elsewhere – to the historical structures of land ownership and property regimes in Lebanon. This decision is crucial, and it is here that the film's deeper stakes begin to unfold.

In part 3 of the series, we learn that nature – specifically land – is no longer a neutral backdrop, but an archive of violence and resistance under extractive capitalism. The earth becomes a material witness to colonial dispossession, paramilitary violence, and capitalist exploitation. The film gestures toward a utopian image that exceeds juridical proof. Yet this utopia remains suspended, unresolved, precisely because it unfolds within a cinematic apparatus that cannot fully exit the regimes of representation and circulation it inhabits.

In *Reverse Shot*, poetic truth continues to embrace scientific truth. We encounter life embedded in sedimentary rocks through microscopic

images, while CGI speculation and wide shots imagine multi-layered terrains pregnant with contradictory potentials. These geological strata can be extracted as energy, transformed into property and profit, or reimagined as sites of commoning composed of variable, non-human elements. The land oscillates between resource and relation, between ownership and shared existence.

However, *Reverse Shot* marks a decisive turn. The film no longer merely depicts struggles over land in post-uprising Lebanon – a country plunged into economic collapse – but interrogates the historical conditions under which such struggles become visible, legible, and valuable. Crucially, Arsanios engages the political economy of contemporary art not only on the level of funding or venue, but as an ideological and speculative infrastructure. Documenta fifteen becomes not just a platform, but a condition of possibility. The institution is transformed into both medium and object. The camera, finally, turns around.

The title is essential. In classical cinema, the reverse shot establishes relationality: one gaze responds to another. Here, the reverse shot is not between characters, but between artwork and institution, between the political desire for non-property and the property system that frames its image. The film looks back at the apparatus that looks at it. What comes into focus is not a hidden truth, but a structural limit: contemporary art can host radical discourse only insofar as that discourse remains compatible with its own regimes of accumulation, prestige, and symbolic ownership.

At the heart of *Reverse Shot* lies a central paradox. The film advocates deprivatisation, commoning, and the restitution of land and memory in Lebanon – yet it does so within one of the most sophisticated symbolic property systems in the world. Contemporary art does not simply exhibit works; it produces value through authorship, circulation, and institutional validation. Even when it critiques ownership, it cannot fully suspend its proprietary logic. The land may be imagined as a commons, but the artwork remains an asset.

Arsanios does not attempt to resolve this contradiction. On the contrary, she stages it. We follow dialogues of reflection, legal archives of land ownership, geological museums, laboratories, and administrative institutions. The film is neither naïvely utopian nor cynically self-aware. It inhabits contradiction as a form of praxis. This is where *Reverse Shot* does not claim to stand outside the system, nor does it suggest that reflexivity alone is emancipatory. Instead, it asks a more unsettling question: what forms of political action remain possible when the institution is no longer merely a container, but a constitutive force?

Yet this is also where the film's risk emerges. In contemporary art, self-reflexivity has become a kind of moral currency. Acknowledging complicity can function as ethical insurance, transforming contradiction into credibility. The danger here is not hypocrisy, but normalisation: contradiction becomes the expected mode of critical practice, endlessly performed yet politically inert. Awareness replaces transformation.

This tension situates *Reverse Shot* close to what might be called a "chosen unhappy ending." The film refuses the comfort of resolution. There is no redeemed community, no fully reclaimed land, no institution decisively overcome. Instead, we are left with an ongoing process – partial, fragile, contingent. History continues, but without guarantees. In this sense, Arsanios aligns herself with a tradition of critical thought that rejects both revolutionary romanticism and liberal optimism. The struggle persists, but it unfolds within damaged and compromised terrains.

What *Reverse Shot* ultimately reveals is that ideology today operates less at the level of belief than at the level of logistics. It is embedded in funding structures, exhibition formats, legal frameworks, and discursive protocols. The film negotiates new materialist tendencies – echoes of thinkers such as Karen Barad – alongside historical materialism, without collapsing one into the other. Representation itself, from maps to drones, appears as an inherited technology of the property system. The film asks: what might an image of non-property look like? In response, the camera begins to dance, mocking the logic of surveillance through movement and song.

Does this visibility amount to political efficacy? The film does not – and perhaps cannot – answer this question. Its wager is more modest and more troubling. By exposing the conditions under which political art is produced and circulated, *Reverse Shot* forces a rethinking of action, resistance, and failure within the cultural field. The task is no longer to purify art of ideology, but to navigate ideology without mistaking navigation for escape.

In this sense, *Who Is Afraid of Ideology?* Part 4 is less a conclusion than a turning point. It marks a shift from counter-ideology to a self-reflective ideology that knows it cannot fully undo itself. The reverse shot does not liberate the image, but it changes the angle from which we understand its captivity. What remains unresolved – perhaps necessarily so – is whether this altered understanding can generate forms of collective organisation that exceed the symbolic economy of art.

The fear of ideology that Arsanios confronts throughout this series is not a fear of dogma, but a fear of recognising that there is no outside left untouched.

The question is no longer how to exit ideology, but how to struggle within it without surrendering to its comforts. In that unresolved space, *Reverse Shot* finds both its strength and its limit – and it is precisely there that its political seriousness resides.

Conclusion

What is ultimately at stake in Marwa Arsanios' *Who Is Afraid of Ideology?* (Parts 1–4) is the power of negation through the ongoing sustained movement of self-reflection and working within the historical contradiction of inconsistency.

In parts 1 and 2, Arsanios openly instrumentalises art – and cinematic language in particular – as a vehicle for political propaganda, solidarity, counter-history, and revolutionary pedagogy within global art forums: museums, biennials, festivals. The films insist on making visible the Kurdish militant feminist struggle in Iraqi Kurdistan and northern Syria, a struggle largely erased or marginalised by Arab Syrian discourse, Baathist ideology, and the official opposition alike. Here, art functions as an explicit tool of political address, refusing neutrality and embracing partisanship.

Yet the project does not stop at affirmation. It confronts a central predicament of contemporary political practice: when we operate within ideology and attempt to escape it through dreams, imaginaries, or utopias, we often find ourselves reinscribed within ideology once again. In this case, the horizon of liberation is caught between two dominant forces – the imperial ideology of the United States, capable of subsuming national liberation struggles within its geopolitical apparatus, and the ideology of contemporary art, which has the capacity to aestheticise, circulate, and ultimately neutralise political antagonism. Still, the films insist that history does not stop at this impasse. Struggle continues precisely through contradiction.

Part 3 marks a decisive shift. Arsanios moves to Colombia, where nature – specifically land – appears as a site of class struggle in history and equally in soil. The film operates as a fictionalised investigation beyond forensic evidence, producing a utopian image that emerges from an unseen commons between human and non-human actors, embedded in the stratified materiality of the soil itself, where historical struggle persists beneath visibility. The only way to visualise this unseen utopian image is to follow the film editing between image-making and image-navigating that summons the unseen utopia.

In part 4, Arsanios advances further towards the structure of class struggle in history and equality in geology, moving from instrumentalising art to instrumentalising the art economy. By mobilising the global political economy of contemporary art

institutions – and documenta fifteen in particular – as both platform and infrastructure, she produces an essay film that functions simultaneously as speculation and praxis. The film stages an experiment in deprivatising and commoning land, its relations, and its histories in Lebanon. Here, the work no longer merely operates within ideology or against it; it turns ideology back onto itself.

Across the series, this trajectory marks a transition in Arsanios' practice: Departing from ideology (neoliberalism that hegemonically sells itself as a beyond-ideology global economy), to counter-ideology, and ultimately toward a self-reflective ideology – one that neither claims purity nor seeks escape, but persists through critique, contradiction, and collective struggle looking forward to infrastructural cinematic form, where the material and the speculative embrace without separation in the engagement with the historical moment and political necessity.

⁰¹ Karen Barad: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in: *Signs* 28, Nr. 3 (Frühjahr 2003), S. 801–31.

⁰² Theodor W. Adorno: *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*. Berlin, Suhrkamp, 2006.

⁰³ <https://www.e-flux.com/journal/93/215118/who-s-afraid-of-ideology-ecofeminist-practices-between-internationalism-and-globalism> (September 2018).

⁰⁴ <https://www.internationaleonline.org/contributions/the-production-of-the-utopian-image/> (Mai 2020).

⁰⁵ Hannah Landecker: *Creeping, Drinking, Dying: The Cinematic Portal and the Microscopic World of the Twentieth Century Cell*, in: *Science in Context* 24, Nr. 3 (2011), S. 381–416.

⁰¹ Karen Barad: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in: *Signs* 28, no. 3 (Spring 2003), p. 801–31.

⁰² Theodor W. Adorno: *History and Freedom: Lectures 1964–1965*, Cambridge (UK), Polity, 2006.

⁰³ <https://www.e-flux.com/journal/93/215118/who-s-afraid-of-ideology-ecofeminist-practices-between-internationalism-and-globalism> (September 2018).

⁰⁴ <https://www.internationaleonline.org/contributions/the-production-of-the-utopian-image/> (May 2020).

⁰⁵ Hannah Landecker: *Creeping, Drinking, Dying: The Cinematic Portal and the Microscopic World of the Twentieth Century Cell*, in: *Science in Context* 24, no. 3 (2011), p. 381–416.



Who Is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistencias
 ↳ Marwa Arsanios

CO 2020, 31'
 English, Spanish with English subtitles

↳ DE *Who Is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistencias* dokumentiert die Bemühungen der Indigenen Pijao-Frauen um den Erhalt von überliefertem landwirtschaftlichem Wissen in der kolumbianischen Region Tolima. Die Frauen, die Arsanios interviewt, wollen das Gleichgewicht des Ökosystems wiederherstellen, das durch eine Reihe extraktiver Maßnahmen gestört wurde. Der Film hebt die zentrale Bedeutung natürlicher Ressourcen ebenso hervor wie das Prinzip des Gemeinschaftsguts – der Allmende – in dem jedes Individuum das Recht auf landwirtschaftliche Autonomie besitzt. Anhand von Berichten über Zwangsumsiedlungen, „Land Grabbing“ und Gewalttaten zeigt die Künstlerin die Brutalität, der die Einwohner*innen der Region ausgesetzt sind – Gewalttaten, wie die Ermordung der Indigenen Aktivistin Mariana, die eine Organisation zur Verteidigung kommunalen Landbesitzes anführte. Töne, Landschaften und Porträts verzahnen sich zu einer komplexen Erzählung über den lokalen Widerstand gegen Verbrechen des kolumbianischen Establishments, das sich immer stärker kolonialen und kapitalistischen Tendenzen zuwendet.

↳ EN *Who Is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistencias documents the efforts of the Indigenous*

Pijao women in the Tolima region of Colombia to preserve their ancestral knowledge of cultivation. The women interviewed by Arsanios seek to restore balance to the ecosystem, which has been disrupted by a series of extractive policies over time. The film underlines the importance of natural resources and the principle of the commons, in which each individual has the right to agricultural autonomy. Through accounts of forced displacements, land grabs, and acts of violence – such as the assassination of Indigenous activist Mariana, who led an organisation for the defense of rural communal land ownership – the artist exposes the brutality endured by the inhabitants of the region. Sounds, landscapes, and portraits are interspersed to construct a complex narrative of local resistance against crimes carried out by the Colombian political establishment, increasingly inclined towards colonial and capitalist tendencies.



Falling Is Not Collapsing, Falling Is Extending
 ↳ Marwa Arsanios

LB 2016, 20'
 English

↳ DE Marwa Arsanios' Recherche zum Aufkommen des Neoliberalismus im Libanon seit Beginn der 1990er-Jahre – der Zeit unmittelbar nach dem Ende des Libanesischen Bürgerkriegs – zieht eine Verbindungslinie zwischen zwei unterschiedlichen Momenten in der jüngeren Geschichte Beiruts: Zum einen beschwört Arsanios die sehr lebendige Erinnerung an die Müllkrise von 2015 herauf, die bis heute andauert. Nachdem im Sommer 2015 die Naameh-Müllhalde vor den Toren der Stadt geschlossen wurde, stapelten sich tausende Tonnen Abfall in den Straßen Beiruts und Mount Lebanons, was einen öffentlichen Aufschrei und Korruptionsvorwürfe gegen die Regierung nach sich zog. Zum anderen setzt sich die Künstlerin mit dem Wiederaufbau des Stadtzentrums von Beirut auseinander. Arsanios identifiziert das Bauprojekt, das zur Landgewinnung vor allem den Schutt zerstörter Gebäude und Abraum aus Müllhalden verwendete, als entscheidenden Katalysator für einen florierenden Immobilien-Traum. Ausgehend von diesen Entwicklungen nimmt das Video die Gefährlichkeit jener langfristigen Transformationen, die vom spätkapitalistischen System betrieben werden, in den Blick und beleuchtet die lokalen Auswirkungen dieses

Systems auf die ökologische und soziopolitische Realität im Libanon.

↳ EN *Drawing a parallel between two distinct moments in Beirut's recent history, Marwa Arsanios' research looks at the emergence of neoliberalism in Lebanon since the beginning of the 1990s, in the years immediately following the end of the Lebanese Civil War. On the one hand, Arsanios evokes the vivid memory of the 2015 garbage crisis, which continues to this day. After the closure of Naameh landfill outside of the city in summer 2015, thousands of tons of garbage filled the streets of Beirut and Mount Lebanon, leading to public outcry and accusations of government corruption. On the other hand, she revisits the reconstruction project of Beirut's city centre as the one moment that catalysed the growth of the real-estate dream which was based on land reclamation mostly from the rubble of destroyed buildings and garbage dumps. Starting from those situations, the video addresses the threatening long-term transformations that are brought about by the system of late capitalism, and the local reverberations of this system in Lebanon's environmental and sociopolitical reality.*



Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot
 ↳ Marwa Arsanios

DE/LB 2022, 35'
 English, Arabic with English subtitles

↳ DE Das Recht auf Nutzung sollte Vorrang haben vor dem Recht auf Eigentum. Dies ist die Botschaft, die dem Film *Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot* zugrunde liegt. Der Film, der größtenteils in einem privaten Steinbruch im Norden des Libanon gedreht wurde, versucht, die Bedeutung von Eigentum im Verhältnis zu Land neu zu fassen. Arsanios widmet sich der lokalen Gemeinschaft, indem sie den Versuch einer landwirtschaftlichen Kooperative betrachtet, privates Land in einen gemeinschaftlichen *Waqf* umzuwandeln. Im Nachdenken über die Möglichkeit, das aktuelle Rechtssystem zu stürzen, kommen die Protagonist*innen des Films immer wieder auf die Auswirkungen der Landreform zu sprechen, mit der das Osmanische Reich im Jahr 1858 die lokale Bevölkerung enteignete. In diesem Film wird das Land selbst zum unbestrittenen Subjekt. Es erscheint als lebendiger Organismus, reich an Erinnerung und in der Lage, sich dem Eigentumsprinzip zu widersetzen. Das Land wird zum Symbol des Nicht-Besitzens und des Zusammenspiels von geologischen, rechtlichen und historischen Systemen, zudem einer ökologischen Perspektive, die Reaktivierung und Gemeinschaftlichkeit über den Anthropozentrismus stellt.

↳ EN *The right to usership should prevail over the right to ownership. This is the message underlying the film Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot. Set primarily in a private quarry in northern Lebanon, the film seeks to reframe the meaning of property in relation to land. Arsanios explores the local community, examining an agricultural cooperative's attempt to transform private land into a common or social waqf. As the film's subjects reflect on the possibility of overturning the current legal system, they repeatedly reference the impact of the Ottoman Empire's 1858 land reform, which stripped local inhabitants of their land. Here, the land itself becomes the undisputed protagonist of the work, portrayed as a living organism, rich with memory and capable of resisting the concept of property. The land thus emerges as a symbol of non-property, of the interconnection between geological, legal, and historical systems, and of an ecological perspective that rejects anthropocentrism in favour of reactivation and communalism.*



Perpetual Recurrences
 ↳ Reem Shilleh

PS 2016, 58'
 Arabic, French, Italian, Japanese with English subtitles

↳ DE *Perpetual Recurrences* ist eine Übung in Filmprogrammierung. Die Aufgabe ist dabei allerdings nicht, Programmreihen aus kompletten Filmen zu kuratieren, sondern mit ausgewählten Einzelszenen zu arbeiten. Der Fokus dieser Übung liegt darauf, wiederkehrende Muster im palästinensischen Film und in Filmen über Palästina zu untersuchen. Die ausgewählten Szenen gruppieren sich umeinander und fügen sich zu Sequenzen. Wiederholt auftretende Elemente bestimmen die jeweilige Szenenfolge. Bei diesen strukturierenden Elementen kann es sich um Orte handeln, um einen politischen Diskurs, eine bestimmte Art der filmischen Inszenierung, bestimmte Objekte und anderes mehr. Vom Klassenzimmer über eine*n militante*n Aktivist*in, die*der auf freiem Feld eine Rede hält, während irgendwo ein Baum zu sehen ist, bis hin zu Handkameraaufnahmen in den engen Gassen von Flüchtlingslagern, oder aus Autos gefilmte Kamerafahrten, die Straßen, Kontrollpunkte und Landschaften zeigen –, die Szenen sind formal wie inhaltlich aus ihrem filmischen/politischen Kontext herausgelöst. Was sehen wir, wenn wir sie auf diese Weise in Sequenzen anordnen? Ergibt sich aus bewegten

Bildern, die in den vergangenen fünf Jahrzehnten in und über Palästina produziert wurden, ein politisches Gesamtbild?

↳ EN *Perpetual Recurrences is an exercise in film programming. Rather than curating complete films, this task works with and through a selection of scenes. The core of the exercise is to look at recurring patterns in Palestinian cinema and cinema on Palestine. The selected scenes gather around each other to form sequences. They do so, dictated by repetitive occurrences, be that location, political discourse, mise-en-scène, object and so on. From the classroom to the militant in an open field delivering a speech with a tree somewhere in sight, to handheld camera shots in tight alleyways of refugee camps, to traveling shots from inside cars moving through streets, checkpoints and landscape; the scenes are lodged from their filmic contexts/politics, in both form and content. When placed in sequences, what do we see? A political canopy of moving image produced in and about Palestine over the past five decades?*



Al-Manam / The Dream
 ↳ **Mohammad Malas**

SY 1987, 45'
 Arabic with English subtitles

↳ **DE** Der Film wurde 1980–81 gedreht und besteht aus Interviews mit verschiedenen palästinensischen Geflüchteten, darunter Kinder, Frauen, alte Menschen und militante Aktivist*innen aus den libanesischen Flüchtlingslagern Sabra, Shatila, Bourj el-Barajneh, Ain al-Hilweh und Rashidieh. In den Interviews werden sie von Mohammad Malas zu ihren nächtlichen Träumen befragt. Diese drehen sich immer um Palästina: Eine Frau erzählt von ihren Träumen, den Krieg zu gewinnen; ein Fedai von Bombardierungen und Märtyrertum; ein anderer Mann berichtet von einem Traum, in dem er Emire aus den Golfstaaten trifft, die ihn jedoch ignorieren. Während der Dreharbeiten lebte Malas in den Lagern. Er führte Interviews mit mehr als 400 Menschen. Als es 1982 zu den Massakern von Sabra und Shatila kam, bei denen mehrere Menschen, die er interviewt hatte, ums Leben kamen, stellte er die Arbeit an dem Projekt ein. Erst 1986 schnitt er das viele Stunden umfassende Filmmaterial zu diesem Film zusammen.

↳ **EN** Shot in 1980–81, the film is composed of interviews with different Palestinian refugees, including children, women, old people and militants from the refugee camps of Sabra, Shatila, Bourj el-Barajneh, Ain al-Hilweh and Rashidieh in Lebanon. In the

interviews Mohammad Malas questions them about their dreams at night. The dreams always converge on Palestine: a woman recounts her dreams about winning the war; a fedai of bombardment and martyrdom; and one man tells of a dream where he meets, and is ignored by Gulf emirs. During filming, Malas lived in the camps and conducted interviews with more than 400 people. In 1982 the Sabra and Shatila massacres occurred, taking the lives of several people he had interviewed, and he stopped working on the project. Not until 1986 did he edit the many hours of footage gathered into this film.

↳ **DE** ↳ Im Anschluss an die Vorführung moderiert Ali Hussein Al-Adawy eine Diskussionsrunde, in der wir uns mit der Praxis des „militanten Films“ nach dem fortwährenden genozidalen Krieg in Palästina und dem permanenten Krieg in der Region auseinandersetzen. Wir betrachten die Schnittstellen zwischen dem Film und Malas' Tagebuch *The Notebook of The Dream* und stellen einen Dialog mit Elias Khourys Roman *White Faces* her, aus dem Auszüge gelesen werden und über den wir gemeinsam diskutieren wollen.

↳ **EN** Following the screening, Ali Hussein Al-Adawy will facilitate a session where we will interrogate the practice of “militant film” in the aftermath of the ongoing genocidal war in Palestine and the permanent war in the region. We will think at the intersections between the film and Malas' diary *The Notebook of The Dream* in conversation with Elias Khoury's novel *White Faces*, reading excerpts and discussing them together.



Amateurs, Stars and Extras or The Labor of Love
 ↳ **Marwa Arsanios**

LB/MX 2018, 24'
 Arabic, Spanish with English subtitles

↳ **DE** *Amateurs, Stars and Extras or The Labor of Love* untersucht anhand einer Reihe von Situationen, die mit Hausarbeit zu tun haben, die unsichtbare Care-Arbeit in unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Verschiedene Gruppen von Menschen beschreiben ihre Arbeitsbedingungen: vom Verband der Haushaltshilfen in Mexico City bis zu einer Arbeitsmigrantin in Beirut. Das gefilmte Material bewegt sich entlang der unscharfen Trennlinie zwischen Inszenierung und Behind-the-Scenes-Gesprächen, um die dunkle Seite einer der tragenden Säulen des kapitalistischen Wirtschaftssystems unter die Lupe zu nehmen: die entwertete und unterbezahlte Hausarbeit, die meist von Frauen verrichtet wird. *Amateurs, Stars and Extras or The Labor of Love* ist eine vielschichtige Arbeit, in der der filmische Prozess zu einem offenen Raum wird für das Nachdenken über und die Gestaltung von Politik, Freizeit und Widerstand: Was ist Arbeit – und wie können wir uns ihr widersetzen? Im dialektischen Spannungsverhältnis zwischen Arbeit als Repräsentation und der Repräsentation von Arbeit – sowie den Formen ihrer Ausbeutung – entwickelt der Film einen hoffnungsvollen Blick auf Kollektivität und kollektive politische Projekte.

↳ **EN** *Amateurs, Stars and Extras or The Labor of Love* looks at the invisible work of care through a mix of situations linked to household labour in culturally diverse contexts. The video presents different groups of people discussing their working conditions: from the domestic workers' syndicate in Mexico City, to a migrant worker from Beirut. The footage straddles the blurred line between staging and behind-the-scenes conversations to observe the dark side of the pillar that sustains the capitalist economy: the devalued and underpaid domestic work, mainly performed by women. *Amateurs, Stars and Extras or The Labor of Love* is a layered film where the set of filmmaking becomes an open space for thinking and generating politics, leisure and resistance: What is work, and how can we resist it? In a continuous dialectic between work as representation and the representation of work and its exploitations, the film has an optimistic take on collectivities and collective political projects.



Who Is Afraid of Ideology? Part 5: Right of Passage
 ↳ Marwa Arsanios

DE/LB 2026, 40' (World festival premiere)
 Arabic with English subtitles

↳ DE Das fünfte Kapitel der Serie *Who Is Afraid of Ideology?* taucht in die Geschichte der Bewegung, Ansiedlung und Arbeit von Tieren ein. Als Ausgangspunkt dient ein präkapitalistisches Moment in der Geschichte Mount Lebanons. In dem Gesetz, das Tieren das Recht einräumt, privates Land ungehindert zu durchqueren, erkennt der Film den Beginn der Organisation tierischer Freizügigkeit. Historisch fiel die Nutzbarmachung und Ansiedlung von Tieren in dieser Region mit den Anfängen der Kolonisierung und der kapitalistischen Produktionsweise zusammen, was zu einer Transformation in Form geänderter Eigentumsverhältnisse und eines geänderten Verhältnisses zu Land und Tieren in ländlichen Räumen führte. Das Projekt verknüpft die Privatisierung von Land mit der semi-industriellen Nutzbarmachung von Tieren, um dann auf einer fiktionaleren Ebene eine traumartige Sphäre zu imaginieren, in der das politische Tier (Mensch) dem Tier zu begegnen scheint – dies wiederum in Verbindung mit Entmenschlichung und Animalität als Strategien kolonialer Gewalt. Inszenierte Fiktion und Dokumentation verschränken sich im Rahmen einer Reflexion über Bewegungs- und Siedlungsformen. Der Film versucht, das Medium Film aus topografischer und

geologischer Perspektive neu zu denken, wobei die Kamera die Position eines vorbeiziehenden Tiers einnimmt. Im Dialog mit vertriebenen, landlosen Bäuerinnen wird die Serie weitergeführt werden, um weitere Dimensionen von Übergängen, Recht, Land und Bewegung zu erkunden.

↳ EN *The fifth chapter of the series Who Is Afraid of Ideology? delves into the history of animal movement, settlement and labour starting from a pre-capitalist moment in Mount Lebanon. The film identifies the law that provides the right of passage for animals across private property as the beginning of the organisation of animal movements. The development of animal settlements coincided with the beginning of colonisation and the capitalist mode of production, leading to the transformation of the region, its property laws as well as its relationship to land and animals in rural areas. The project connects land privatisation with the semi-industrial settlement of animals, introducing a more fictional dimension where the political animal (human) and the animal seem to meet in this dreamlike space, connecting this to animality and dehumanisation as strategies of colonial violence. Staged fiction and documentary intertwine, reflecting upon the forms of movement and settlement throughout the film. The film attempts to reimagine the cinematic medium through a topographical and geological lens, positioning the camera as a passing animal. The series will continue to develop in dialogue with displaced, landless female farmers to explore another dimension of passage, law, land and movement.*



Who Is Afraid of Ideology? Part 1
 ↳ Marwa Arsanios

IQ/LB 2017, 18'
 English, Kurdish, Turkish

↳ DE Der erste Film in Marwa Arsanios' Serie *Who Is Afraid of Ideology?* wurde im Hochland der im Irak gelegenen Gebirgsregionen Kurdistan gedreht. Der Film nimmt die autonome kurdische Frauenbewegung und ihre Strukturen der Selbstverwaltung und Wissensproduktion in den Fokus. Die Künstlerin verwebt Geschichten und Gespräche mit Mitgliedern der autonomen Frauenbewegung, die mit Guerilla-Aktionen für politische Selbstbestimmung kämpfen, zu einem dokumentarischen Porträt. Ökologie und Feminismus stehen im Zentrum der Aktivitäten der Bewegung: Hier werden Fähigkeiten kultiviert, deren Ausübung patriarchale Strukturen über lange Zeit verhinderten. Die Entscheidung der Künstlerin, die Aussagen der Interviewten mit nicht-diegetischem Ton wiederzugeben, unterläuft dabei die klassische erzählerische Form des Dokumentarfilms und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Unterschied zwischen Hören und Verstehen.

↳ EN *Filmed in the highlands of Kurdistan's mountainous terrain in Iraq, the first film in Marwa Arsanios' series Who Is Afraid of Ideology? focuses on the Kurdish autonomous women's movement and its structures of self-governance and knowledge production. The artist's documentary portrayal weaves together stories and conversations with members of the autonomous women's movement fighting for political self-determination through guerrilla action. Ecological and feminist themes take center stage in the movement's activities: life in the mountains redefines and transforms gender roles, cultivating skills that patriarchal structures have historically attempted to take away. The artist's choice to present testimonies with non-diegetic sound challenges the classic narrative format of the documentary, drawing attention to the difference between hearing and understanding.*



Have You Ever Killed a Bear or Becoming Jamila
 ↳ Marwa Arsanios

LB 2014, 25'
 Arabic with English subtitles

↳ DE Den Ausgangspunkt dieses Videos bilden alte Ausgaben des panarabischen Kulturmagazins *Al-Hilal*. Auf dessen Seiten wurde während des Algerienkriegs häufig die Revolutionärin und Freiheitskämpferin Jamila Bouhired als Ideal arabischer Weiblichkeit gepriesen. Eine Schauspielerin, die für die Rolle der Jamila gecastet wurde, hält Titelbilder des Magazins in die Kamera. Ausgehend von den verschiedenen Repräsentationsformen Jamilas – von ihrer Darstellung in Kinofilmen bis hin zu ihrer Assimilation und Promotion durch das Magazin –, versucht der Film, die Geschichte sozialistischer Projekte in Ägypten und der antikolonialen Kriege in Algerien in den Blick zu nehmen, sowie die Art und Weise, in der feministische Projekte im Rahmen dieser historischen Vorgänge unterstützt oder marginalisiert wurden. Was bedeutet es, die Rolle einer Freiheitskämpferin zu spielen? Was bedeutet es, eine Ikone zu werden? In welcher Weise dient die Konstitution eines Subjekts – zwischen Rollenspiel und politischen Projekten – einem bestimmten politischen Zweck?

↳ EN *This video has its roots in back issues of the pan-Arab culture magazine Al-Hilal, which, during the Algerian War, frequently praised the revolutionary and freedom fighter Jamila Bouhired as a model of Arab womanhood. An actress designated to play her role is showing the magazine's covers to the camera. From the different representations of Jamila in cinema to her assimilation and promotion through the magazine, the film attempts to look at the history of socialist projects in Egypt, anticolonial wars in Algeria, and the way they have promoted and marginalised feminist projects. What does it mean to play the role of the freedom fighter? What does it mean to become an icon? Between role playing and political projects, how does the constitution of the subject serve certain political purposes?*



Who Is Afraid of Ideology? Part 2
 ↳ Marwa Arsanios

SY/LB 2019, 38'
 Arabic, Kurdish with English subtitles

↳ DE *Who Is Afraid of Ideology? Part 2* ist das Ergebnis eines längeren Aufenthalts der Künstlerin im Frauendorf Jinwar (auf Deutsch „Ort/Land der Frauen“). Die Siedlung, die 2016 von der kurdischen autonomen Frauenbewegung im Nordosten Syriens gegründet wurde, bietet Frauen Zuflucht. Arsanios präsentiert das revolutionäre Leben der Frauen als eine permanente Auseinandersetzung mit Selbstverwaltung und Selbstversorgung, wodurch die Verwaltung des Lands zu einem Ausdruck von Freiheit und seine Bewirtschaftung zum politischen Werkzeug wird. Der Film zeigt Beispiele für eine Form der Landverteilung, die auf dem Prinzip „Nutzung statt Eigentum“ beruht. Er betont die Bedeutung eines nicht-anthropozentrischen Ansatzes in Form von Allianzen der rein weiblichen Gemeinschaft mit Flora und Fauna. Indem sich Aufnahmen alltäglicher Aktivitäten – einheimische Kräuter werden geteilt, neuen Mitgliedern der Gemeinschaft wird Wohnraum zugewiesen, Felder und lokale Ressourcen werden gemeinschaftlich genutzt – mit der Stimme des Kameramanns aus dem Off verbinden, dekonstruiert der Film zudem das historisch ausbeuterische und parteiische Wesen der dokumentarischen Form.

↳ EN *Who Is Afraid of Ideology? Part 2* is the result of the artist's extended stay in the women only village of Jinwar (meaning "women's place/land"). Founded in 2016 in northeastern Syria by the Kurdish autonomous women's movement, the settlement offers refuge to women. Arsanios presents their revolutionary life as a negotiation between self-governance and self-sufficiency, where stewardship of land is a manifestation of freedom, and its cultivation a political tool. The film shows examples of land distribution according to the principle of "usership not ownership" and emphasizes the importance of a non-anthropocentric approach in building alliances across the all-female community, flora, and fauna. By interweaving footage of everyday activities – sharing native herbs, assigning housing to new community members, and collectively using fields and local resources – with the offscreen voice of the cameraman, the work deconstructs the historically extractive and biased nature of the documentary format.



Mahmoud Darwish: As the Land Is the Language...
 ↳ Simone Bitton

FR 1997, 60'
 Arabic, French with English subtitles

↳ DE Der palästinensische Dichter Mahmoud Darwish, der 1942 in Galiläa geboren wurde und 2008 im Exil starb, ist einer der bedeutendsten Dichter des 20. Jahrhunderts. Dieser 1997 fertiggestellte Film ist Teil der Reihe *A Century of Writers*, die im französischen Fernsehen kurz vor der Jahrtausendwende ausgestrahlt wurde. *As the Land Is the Language...* vermittelt die Emotionen, die durch Darwishes Worte, seine Stimme und seinen unnachahmlichen poetischen Rhythmus hervorgerufen werden, und ermöglicht auf diese Weise dem Publikum einen Zugang zu seinem Werk in dessen historischem und kulturellem Kontext. Darwish wird an den Schauplätzen seines Lebens, seines Exils und seiner Gedichte gefilmt: Flughäfen, Hotelzimmern, Wohnungen und Cafés. Interviews, in denen er über sein Werk spricht, wechseln sich ab mit außergewöhnlichen Aufnahmen, die bei seinen zahlreichen Lesungen entstanden sind.

↳ EN *The Palestinian poet Mahmoud Darwish, who was born in the Galilee in 1942 and died in exile in 2008, is one of the great poets of the twentieth century. This film, completed in 1997, is part of the collection A Century of Writers, broadcast on French public television as the year 2000 approached. As*

the Land Is the Language... shares the emotion born from the words of Darwish, from his voice and his inimitable poetic cadence – permitting the audience to access his work in its historic and cultural context. Darwish is filmed in the places of his life, his exiles and his poems: airports, hotel rooms, apartments and cafes. The film includes interviews in which he speaks about his work, and is interspersed with exceptional moments recorded over numerous recitals.

↳ Followed by a reading and conversation with Haytham El-Wardany.

Unburdened Recollections

→ Anja Dornieden & Juan David González Monroy

→ DE In den vergangenen drei Jahren hat sich *Unburdened Recollections* mit der Frage auseinandergesetzt, wie historische Werke des Expanded Cinema heute so gezeigt werden können, dass sie dem erlebnishaften und flüchtigen Wesen dieser Tradition gerecht werden. Unser Hauptaugenmerk lag darauf, jene Erweiterung der Erfahrung, die der Begriff selbst nahelegt, zu bewahren, im Sinne einer Form von Kino, die darauf abzielt, die Wahrnehmung zu öffnen und das Bewusstsein über die Grenzen der Projektion hinaus zu erweitern. Expanded Cinema ermöglicht eine andere Art, Film zu erleben – eine, die die Grenzen der verkörperten Erfahrung weitet und die Zuschauenden einlädt, das bewegte Bild als gemeinsames, physisches Ereignis wahrzunehmen. Durch die Wiederaufführung historischer Werke wollten wir herausfinden, ob sich etwas von dieser Eigenschaft auch heute noch fortführen lässt.

Ganz im Sinne eines Wissens, das nicht durch Lektüre, sondern Erfahrung angeeignet werden muss, kehrt diese Ausgabe zu einer der wichtigsten Quellen dieser Ideen zurück: Gene Youngbloods *Expanded Cinema*, einem der grundlegenden Texte auf diesem Gebiet. Das von unseren Gästen Mark Toscano und Zena Gray kuratierte Programm präsentiert eine Auswahl von Werken, die Youngblood dazu inspirierten, sich ein Kino vorzustellen, das das Bewusstsein bis in den Bereich des Kosmischen erweitern kann.

→ EN *For the past three years, Unburdened Recollections has wrestled with the question of how historical works of expanded cinema might be presented today in a way that honours the experiential and ephemeral nature of the tradition. We have been particularly interested in preserving the expanded experience invoked by the term itself, a form of cinema that seeks to open perception and extend consciousness beyond the limits of the screen. Expanded cinema proposes another way of inhabiting cinema, one that stretches the boundaries of embodied experience and asks the viewer to encounter the moving image as a shared, physical event. Through the act of re-staging historical works, we wanted to test whether something of this capacity could still be carried forward.*

In the spirit of knowledge that must be experienced rather than simply read about, this edition returns to one of the key sources of these ideas: Gene Youngblood's Expanded Cinema, one of the foundational texts in the field. Curated by our guests Mark Toscano and Zena Gray, the programme brings together a selection of works that inspired Youngblood to imagine a cinema capable of extending consciousness into the cosmic realm.

Expanded Cinema: A Tribute to Gene Youngblood's Book

→ Curated by Mark Toscano & Zena Grey

→ DE Im Jahr 1970 veröffentlichte der 28-jährige Gene Youngblood ein Buch, das nicht nur zu einem wegweisenden Text des experimentellen Kinos werden sollte, sondern auch zu einem radikal neuen Entwurf für das Verständnis unserer sich wandelnden Beziehung zu Film, Video und Computern als Medien der Externalisierung der menschlichen Psyche. Dieses Buch heißt *Expanded Cinema* und setzt bis heute Maßstäbe für visionäres Denken über Medien, Maschinen und deren Fähigkeit, tiefgreifende psychische und emotionale Ausdrucksformen zu ermöglichen.

Angesichts der hitzigen Debatten und wachsenden Bedenken hinsichtlich der Rolle, die Technologie mittlerweile für unsere mentale und soziale Gesundheit spielt, lohnt es sich, Gene Youngbloods zutiefst optimistische, semi-utopische Vorstellungen erneut in den Blick zu nehmen. Denn eines ist klar: Die kollektive gemeinschaftliche Erfahrung von Kunst/Medien/Performance hat in einer fragmentierten und destabilisierten Kultur mehr Bedeutung denn je.

Im Sommer 2025 haben wir im Rahmen unserer in Los Angeles produzierten Filmreihe *Lightstruck* eine dreiteilige Hommage an Gene Youngbloods legendäres Buch *Expanded Cinema* kuratiert und veranstaltet, in der wir Klassiker und Raritäten in einem umfassenden Überblick präsentiert haben, um einige der Werke, die Youngblood so sehr inspiriert hatten, erneut vorzustellen. Wir freuen uns sehr, für das EMAX eine geringfügig überarbeitete Version dieser Programme mit außergewöhnlichen Raritäten aus verschiedenen Sammlungen präsentieren zu können, wobei alle 16mm-Filme in ihrem Originalformat gezeigt werden.

Diese Programme, deren Bandbreite sich über die gesamten Randbereiche des visionären und psychedelischen/kybernetischen Kinos der 1960er-Jahre erstreckt, umfassen sowohl bedeutende Experimentalfilmklassiker als auch unerwartete Schätze. So unterschiedlich diese Filme und Videos auch sein mögen, haben sie doch eines gemeinsam: Sie sind Bestandteil von Gene Youngbloods visionären Überlegungen zum transzendenten Ausdruck und zur transzendenten

Gemeinschaftserfahrung, die durch eine bewusste und empathische Auseinandersetzung mit Technologie und Kino erreicht werden können.

Programm 1: Synästhetisches Kino & kosmisches Bewusstsein

Gene Youngblood betrachtete die in den 1960er-Jahren aufkommenden neuen Technologien sowohl als Mittel zur radikalen Veränderung des menschlichen Miteinanders als auch als evolutionären Meilenstein der erweiterten Forschungen zu audiovisuellen Reizen und Ausdrucksformen. Die Transformation der objektiven Realität durch unterschiedliche Bildbearbeitungs-Technologien deutete auf eine immer weiter fortschreitende Fähigkeit hin, das Innere nach außen zu kehren. Bahnbrechende Experimente im Bereich der Computeranimation legten damals den Grundstein für äußerst ambitionierte Erweiterungen des kollektiven Bewusstseins. Auch wenn Youngbloods prophetische Vorstellungen damals vielleicht utopisch erschienen, so haben sie sich doch zweifellos bewährt, da Technologie die Veränderungen der zwischenmenschlichen Kommunikation sowie der Art und Weise, wie wir uns in einem von den Medien dominierten Rahmen ausdrücken, vorangetrieben und geprägt hat.

Zu Beginn seines Buchs beschrieb Youngblood einen neuen Ansatz des filmischen Ausdrucks, den er als Reaktion auf das Aufkommen des Fernsehens definierte – und teilweise als Gegenbewegung dazu. Künstler*innen versuchten, mit Hilfe des einzigartig ausdrucksstarken Mediums Film die äußere und innere Welt zu versöhnen und aufeinander abzustimmen. In diesem Zusammenhang entwickelten sie zahlreiche radikale, zum Teil sogar transgressive Techniken, mit denen die Möglichkeiten der Bildgestaltung im Film erweitert werden konnten, so beispielsweise komplexe Überlagerungen, hyperkinetische Montagen, fotografische Transformationen, experimentelle Handbearbeitung und physische Manipulation des Filmstreifens. Diese Techniken eröffneten Künstler*innen wie Pat O'Neill, John Schofill, Jordan Belson und anderen neue Möglichkeiten, in Form visionärer Betrachtungen über Identität, Erinnerung, Angst, Sexualität und die prismatische Komplexität des subjektiven Bewusstseins tiefere Bereiche des Geistes und der Seele zu erforschen. Mit der zunehmenden Verbreitung computergenerierter Bilder und der besseren Verfügbarkeit von Videotechnologie boten diese neuen Medien darüber hinaus ein weites, bisher unerforschtes Feld für Recherchen. Frühe, äußerst vielfältige Computeranimationen von Stan VanDerBeek, Lillian Schwartz und John Whitney belegen die radikal abstrakten Ursprünge der Computerkunst. James Whitneys begeisternder und immer noch atemberaubender Film *Lapis*, der vollständig mit analoger

Fototechnik unter Verwendung des mechanischen analogen computergetriebenen Bewegungssteuerungssystems seines Bruders John produziert wurde, wird im Rahmen des Programms einen glanzvollen Auftritt haben.

Programm 2: Fernsehen & Intermedia

Der zweite Teil dieser Reihe befasst sich mit den äußersten Randbereichen der technologischen Innovation in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren. Er verdeutlicht die kreative Vernetzung am Beispiel außergewöhnlicher Experimente mit der Kathodenstrahlröhre und anderer ausgefallener Formen ästhetisch-synästhetischer Interaktivität.

Laut Youngblood bot die Möglichkeit der Film- und Videoübertragung über das Fernsehen weit mehr als nur einen Endpunkt der Unterhaltung für ein abgestumpftes, an die Couch gefesseltes Publikum. Er war der Meinung, dass Fernsehen und Video einen neuen Zugang zu verzögerungsloser globaler Kommunikation eröffneten, und damit einen Rahmen für die Erweiterung des menschlichen Bewusstseins durch die unmittelbare Zusammenführung von Millionen Menschen in großem Maßstab.

Youngbloods Vorstellung von der „Videosphäre“ war von Optimismus geprägt. Er beschrieb und prognostizierte die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten und Chancen der elektronischen Übertragung, die bereits damals von Filmemachern wie Nam June Paik, Scott Bartlett, Tom DeWitt Ditto und Aldo Tambellini erforscht wurden. Tambellinis Meisterwerk, die 16mm-Doppelprojektion *Black TV*, ist ein zentraler Bestandteil dieses Programms. Durch den Einsatz von Projektionen, Videotronic, Lightshows, sensorischen Environments und der fruchtbaren Verbindung von Performance und Medien wurden von anderen Künstler*innen wie Jud Yalkut, Yayoi Kusama und Single Wing Turquoise Bird neue Formen des Selbstaudrucks synthetisiert. Weil aber möglicherweise das öffentliche Fernsehen selbst als das ultimative Forum einer umfassenden Bewusstseinsindoktrination eine erweiterte Art des Denkens befördert hat, findet dieses Programm seinen Höhepunkt in einer im Jahr 1969 für das Fernsehen konzipierten bewusstseinsverändernden Kooperation zwischen dem kinetischen Bildhauer Arlo Acton und dem visionären Komponisten Terry Riley.

⇒ EN *In 1970, 28-year-old Gene Youngblood published a book that would come to be not only a defining text of experimental cinema, but also a radical new blueprint for understanding our evolving relationship to film, video, and computers as mediating apparatus for externalising the human psyche. This book is Expanded Cinema, and it still represents a high bar for visionary thinking about media, machines, and their capability for facilitating deep psychic and emotional expression.*

With the volatile debates and growing concerns about the role technology has come to play in our mental and social health, Gene Youngblood's more optimistic, semi-utopian conceptions are well worth revisiting. One thing is clear: collective community experience of art/media/performance has more value than ever in a fragmented and destabilised culture.

In the summer of 2025, through our Los Angeles-based film series Lightstruck, we curated and hosted a three-programme tribute to Gene Youngblood's iconic book Expanded Cinema, featuring classics and rarities in an extensive overview that sought to re-present some of the work that had inspired Youngblood so deeply. For EMAF, we are thrilled to bring a slightly reworked version of these programmes, with extraordinary rarities drawn from multiple collections, and all 16mm films presented in their original format.

Spanning the outer realms of visionary and psychedelic/cybernetic cinema of the 1960s, these programmes include major experimental classics alongside unexpected treasures. Though wildly diverse, these films and videos have one particular thing in common: they formed some of the component parts to Gene Youngblood's prescient ruminations on the transcendent expression and communion achievable through a conscious and empathic engagement with technology and cinema.

Programme 1: Synaesthetic Cinema & Cosmic Consciousness

Gene Youngblood saw the emerging technologies of the 1960s as both a conduit for radicalised human engagement and an evolutionary stepping-stone for expanded explorations of audiovisual stimulus and expression. The transformation of objective reality through various image-manipulation technologies suggested an ever-progressing capability for the externalisation of the internal, and pioneering experiments in computer animation of the time were laying the groundwork for hugely ambitious extensions of shared consciousness. Though perhaps utopian in their ideals, Youngblood's prophetic notions absolutely have come to pass, as technology has driven and defined the evolving nature of our intercommunication and the articulation of our selves in a media-dominated framework.

Early in his book, Youngblood identified a new thread of cinematic expression that was defined in response – and in partial opposition – to the emergence of television. Artists sought to reconcile and harmonise external and internal worlds through the uniquely expressive medium of film, devising and evolving numerous radical, even transgressive techniques for extending its imaging capabilities,

including complex superimposition, hyperkinetic montage, photographic transformations, experimental hand-processing, and physical manipulation of the film strip. These techniques provided doorways for artists such as Pat O'Neill, John Schofill, Jordan Belson, and others to explore deeper recesses of the mind and soul through visionary ruminations on identity, memory, fear, sexuality, and the prismatic complexity of subjective consciousness. As computer generated imagery and video technology became more accessible, these new mediums also revealed a wide open and previously unexplored landscape for investigation. Early, wildly diverse computer animations by Stan VanDerBeek, Lillian Schwartz, and John Whitney will make a case for the radical abstraction origins of the computer arts. And James Whitney's rapturous and still jaw-dropping film Lapis, produced entirely through analogue photographic means using his brother John's mechanical analogue computer-driven motion control system, will make a glorious appearance.

Programme 2: Television & Intermedia

The second installment of this two-part series explores the outermost reaches of technological innovation spanning the late 1960s to early '70s, highlighting creative connectivity through exceptional investigations of the cathode ray tube and other far-out forms of aesthetic-synesthetic interactivity.

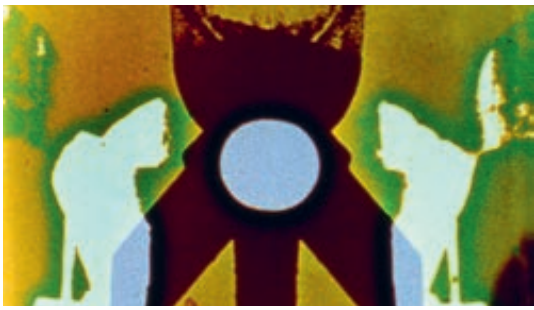
To Youngblood, the possibility of film and video broadcast by way of television offered far more than just an endpoint of entertainment to a stultified, couch-bound public. TV and video proposed a new gateway to instantaneous global communication and with it a framework for the expansion of human awareness through the immediate convergence of millions on a massive scale. Youngblood optimistically pondered the "Videosphere", chronicling and predicting near-infinite capabilities and opportunities for electronic transmission already being probed by filmmakers such as Nam June Paik, Scott Bartlett, Tom DeWitt Ditto, and Aldo Tambellini, whose two-screen 16mm masterpiece Black TV is a centerpiece of this programme. Through use of projections, videotronics, light shows, sensory environments, and the fertile conjunctions of performance and media, fresh forms of self-expression were being synthesised by other artists like Jud Yalkut, Yayoi Kusama, and Single Wing Turquoise Bird. But perhaps public television broadcast itself was the ultimate forum for widespread indoctrination to an expanded way of thinking, so the programme will culminate in a consciousness-altering 1969 television collaboration between kinetic sculptor Arlo Acton and visionary composer Terry Riley.

⇒ Texts written by Mark Toscano and Zena Grey, unless noted. Thanks to Raymond Foye, Kristen Gallerneaux, Jon Shibata, David Lebrun, John Whitney Jr., and Karl McCool. Films and videos courtesy of Canyon Cinema, Film-Makers' Cooperative, Light Cone, Electronic Arts Inter-mix, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, The Henry Ford Museum, the Academy Film Archive, and the estate of Jordan Belson.

Zena Grey is a film editor, visual artist, and curator based in Los Angeles. For over a decade, she has worked on documentaries, features, shorts, television programmes, trailers, and music videos. With a focus on 16mm experimental and ephemeral films, she has programmed for repertory theatres and educational spaces since 2011. She also creates stop-motion collage animation and motion-graphics for various film productions and personal work.

Mark Toscano is a curator, film preservationist, and educator based in Los Angeles. Since 2003, he has worked at the Academy Film Archive, where he specialises in experimental, independent, and artists' films, overseeing the collections of approximately 200 filmmakers. He is a programmer with Los Angeles Filmforum and has also independently curated and presented programmes at numerous international venues. He teaches in the Experimental Animation programme at the California Institute of the Arts.

Lightstruck is an experimental film series based in Los Angeles, presenting programmes of canonical, non-canonical, and otherwise revelatory works of film, video, animation, documentary, and other artist-made media. It was initiated in 2023 by Zena Grey and Mark Toscano.



7362
↳ Pat O'Neill

US 1967, 16mm, 10'

↳ DE Neue Werkzeuge erzeugen neue Bilder. Im historischen Kontext der Bildgestaltung ist das Kino ein neues Werkzeug. 7362 gehört zu den wenigen rein filmischen Bildwerken, die aus diesem neuen, 70 Jahre alten Werkzeug hervorgegangen sind. [...] Zunächst sind wir uns nicht sicher, ob diese Formen menschlich sind oder nicht, allerdings lassen uns die unrhythmischen Bewegungen und asymmetrischen Linien schon bald die Anwesenheit von Leben innerhalb eines leblosen Universums erkennen. Mensch und Maschine interagieren in serieller Schönheit, wobei eine Form nahtlos in die andere übergeht, mit filigraner Präzision in einem himmlischen Spektrum pastellfarbener Töne. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *New tools generate new images. In the historical context of image-making, the cinema is a new tool. 7362 is among the few purely cinematic images to evolve from this new seventy-year-old tool. [...] At first we aren't certain whether these shapes are human or not, but the nonrhythmic motions and asymmetrical lines soon betray the presence of life within a lifeless universe. Human and machine interact with serial beauty, one form passing into another with delicate precision in a heavenly spectrum of pastel colors.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)



XFilm
↳ John Schofill

US 1968, 16mm, 14'

↳ DE Der junge, in Berkeley lehrende Physiker John Schofill zeigt ein tiefes und kreatives Verständnis von Kinetik in Bezug auf das darstellende organische Bild. Durch die präzise Manipulation einzelner Bilder und Bildgruppen erzeugt Schofill ein überwältigendes Gefühl von Dynamik, das im synästhetischen Kino nahezu unerreicht ist. Die Bilder, die wie ein Dynamo durch das Sichtfeld rasen, haben eine beinahe körperlich-taktile Wirkung. Dennoch werden sie von Momenten erholsamer Stille unterbrochen. Es handelt sich um eine Komposition aus Punkt und Kontrapunkt, durch die der kinästhetische Inhalt besser zur Geltung kommt. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *The young Berkeley physicist John Schofill has exhibited a thorough and creative grasp of kinetism as regards the representational organic image. Through precise manipulation of individual frames and groups of frames, Schofill creates an overwhelming sense of momentum practically unequaled in synaesthetic cinema. There is almost a visceral, tactile impact to these images, which plunge across the field of vision like a dynamo. Yet they are punctuated with moments of restful quietude. It is a composition of point-counterpoint, the better to accentuate kinaesthetic content.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

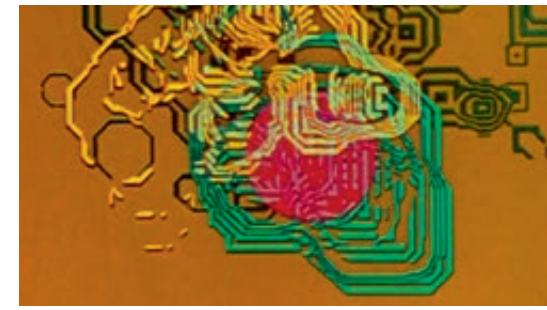


Poemfield 7
↳ Stan VanDerBeek & Ken Knowlton

US 1967-68, 16mm, 4'

↳ DE Während sich die meisten anderen digitalen Computerfilme durch lineare, sich dynamisch in einem simulierten dreidimensionalen Raum bewegend Figuren auszeichnen, sind die *Poem Fields* von VanDerBeek und Knowlton komplexe, synkretistische zweidimensionale Tapisserien aus geometrischen Konfigurationen in Mosaikmustern. „Der Geist ist ein Computer“, sagt VanDerBeek, „keine Eisenbahnschiene. Die menschliche Intelligenz funktioniert in der Größenordnung von 100.000 Entscheidungen pro Sekunde.“ Offenbar war diese Gehirnkapazität ein Hauptmotiv für die Produktion der *Poem Fields*, deren Mikromuster in einem ständigen Prozess der Metamorphose, der sehr wahrscheinlich 100.000 winzige Veränderungen pro Sekunde umfasst, zu permutieren scheinen. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *Whereas most other digital computer films are characterised by linear trajectile figures moving dynamically in simulated three-dimensional space, the VanDerBeek-Knowlton Poem Fields are complex, syncretistic two-dimensional tapestries of geometrical configurations in mosaic patterns. "The mind is a computer," says VanDerBeek, "not railroad tracks. Human intelligence functions on the order of a hundred-thousand decisions per second." It appears this brain capacity was a prime motive in the production of the Poem Fields, whose micro-patterns seem to permutate in a constant process of metamorphosis which could very likely include a hundred-thousand minuscule changes each second.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

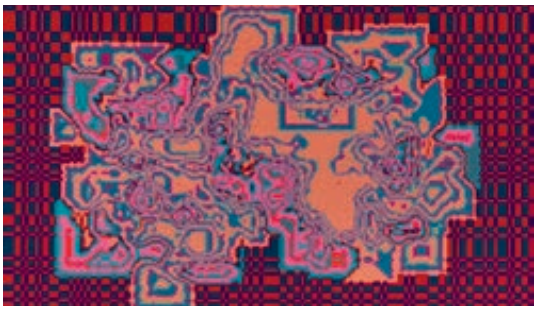


UFOs
↳ Lillian Schwartz & Ken Knowlton

US 1971, 16mm, 4'

↳ DE Lillian Schwartz' Zusammenarbeit mit Ken Knowlton taucht in *Expanded Cinema* nicht auf, da sie zeitgleich mit der Fertigstellung des Buches in den Jahren 1969-1970 begann. Knowltons bahnbrechende Arbeit bei Bell Labs wird dagegen in Youngbloods Buch behandelt. Wir haben zwei Filme von Schwartz ausgewählt, die beispielhaft zeigen, wie sie dieses neue technologische und kreative Gebiet erforschte. „Unsere Wahrnehmung eines angenehmen, vollständig bewegten Bildes hängt mit dem Alpha-Rhythmus unseres Gehirns zusammen. Die Standardfilmgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde minimiert jede Wahrnehmung von Flimmern, da die Bilder vor der Projektorlampe verschoben werden.“ – „Bei *UFOs* behielten wir die Farbsättigung durch ein neues Schema der Filmbearbeitung bei. Nach vier Einzelbildern wurden jeweils schwarze Einzelbilder eingefügt, um die Augen der Zuschauenden zu entlasten.“ (Beide Zitate aus Lillian Schwartz & Laurens Schwartz, *The Computer Artist's Handbook*)

↳ EN *Lillian Schwartz's work with Ken Knowlton does not appear in Expanded Cinema, as it began concurrent with the completion of the book in 1969-1970, though Knowlton's pioneering work at Bell Labs is discussed in the book. We chose two films by Schwartz as examples of steps taken to explore this new technological and creative realm. "Our perception of a comfortable, complete moving image is associated with the alpha rhythm of our brains. The standard film speed of 24 frames per second minimizes any perception of flickering as the frames are shifted before the projector's bulb." – "UFOs maintained color saturation through a new scheme of film editing. Black frames were inserted every fourth frame to keep the viewer's eyes refreshed."* (Lillian Schwartz & Laurens Schwartz, *The Computer Artist's Handbook*)

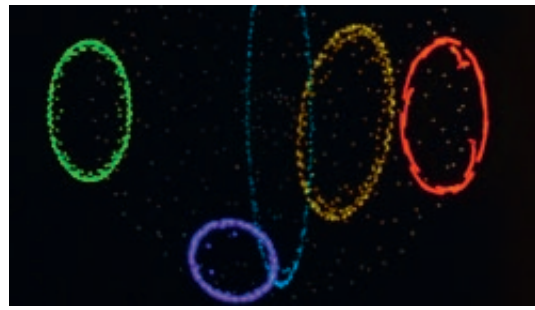


Enigma
↳ Lillian Schwartz & Ken Knowlton

US 1972, 16mm, 5'

↳ DE Mein Ziel bei *Enigma* war es, in einem Schwarz-Weiß-Film eine Illusion von Farbe zu erzeugen. Dabei griff ich auf Experimente zurück, die Edwin H. Land bei Polaroid durchgeführt hatte. Das Timing in diesem Film hing mit der Geschwindigkeit des Tanzes der Rechtecke zusammen. Wenn sich die Linien ausreichend bewegten und kreuzten, begannen die Betrachter*innen, zwischen den Linien gesättigte Farben wahrzunehmen. (Lillian Schwartz & Laurens Schwartz, *The Computer Artist's Handbook*)

↳ EN *My goal with Enigma was to create an illusion of color in a black-and-white film, and I drew upon experiments Edwin H. Land had been performing at Polaroid. The timing in this film involved the speed of the dance among the rectangles. If the lines moved and intersected enough, an observer would start to perceive saturated colors between the lines.* (Lillian Schwartz & Laurens Schwartz, *The Computer Artist's Handbook*)

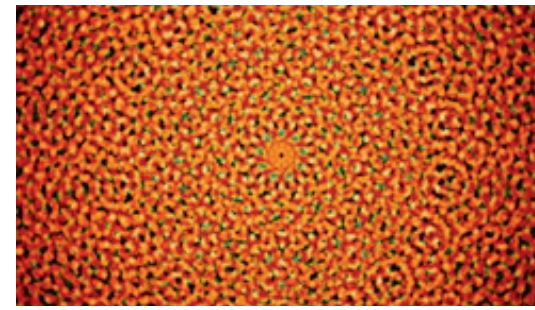


Permutations
↳ John Whitney

US 1968, 16mm, 8'

↳ DE Mit der archaischen Sprache des phonetischen Alphabets lassen sich Whitneys Filme unmöglich beschreiben. Kreise, Halbmonde, Quadranten und vielfältige Formen von unendlicher Variation und endloser Bewegung interagieren seriell und kosmisch, bis man in einen Bereich erweiterten Bewusstseins versetzt wird, der diese neue Sprache intuitiv versteht. Es ist, als würde in diesem Film die Essenz der Idee der Permutation zum Ausdruck kommen, als wäre das „Wort“ nicht mehr von der Tatsache getrennt. Und genau das hat Whitney getan: Er hat die Sprache mit dem verschmolzen, was sie auszudrücken beabsichtigt. „Schön“ scheint in dieser Hinsicht ein völlig unzureichender Begriff zu sein. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *Whitney's films are impossible to describe with the archaic language of the phonetic alphabet. Circles, crescents, quadrants, and multiplex forms of infinite variety and endless motion interact serially, and cosmically, until one is transported into a realm of expanded consciousness that intuitively understands this new language. It's as though the very essence of the idea of permutation is expressed in this film, as though the "word" no longer were separate from the fact. And that's exactly what Whitney has done: he's merged language with what it is intended to express. "Beautiful" seems such an inadequate term in this respect.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)



Lapis
↳ James Whitney

US 1966, 16mm, 10'

↳ DE James Whitneys kybernetische Kunst scheint völlig losgelöst zu sein von der idyllischen Szenerie des stillen Gartens in Südkalifornien, wo er in Tagen stiller Meditation das Keramikhandwerk zu einer hohen Kunst entwickelt hat. [...] Wie die Werke seines langjährigen Freundes Jordan Belson repräsentiert Whitneys Werk die Idee des erweiterten Kinos im umfassendsten Sinn: als einen Versuch, sich den Formen des Geistes anzunähern. Dass Whitney behauptet, an dieser Aufgabe gescheitert zu sein, schmälert nicht die archetypische Ausdruckskraft seiner Werke. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

[...] *Lapis* war das Äußerste, was ich leisten konnte. Die Maschine schränkte mich ein; meine Fantasie konnte sich nicht entfalten. Natürlich befinden wir uns noch in den primitivsten Stadien der kybernetischen Kunst, aber meine inneren Bilder verschwanden genau in dem Moment, in dem meine äußere Fähigkeit, das Instrument zu kontrollieren, versagte. (James Whitney, zitiert in *Expanded Cinema*)

↳ EN *James Whitney's cybernetic art seems totally removed from the idyllic scene in the serene Southern California garden where he has developed ceramic handicraft to a fine art in days of quiet meditation. [...] Like the work of his long-time friend, Jordan Belson, it represents expanded cinema in its widest meaning: an attempt to approximate mind forms. That Whitney claims to have failed in his quest does not subtract from the archetypal eloquence of his works.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

[...] *Lapis was near the end of what I could do. The machine restricted me; my fantasies couldn't flow. Of course we're in the most primitive stages of cybernetic art, but my inner imagery gave way at the same time that my outer ability to control the instrument broke down.* (James Whitney, quoted in *Expanded Cinema*)

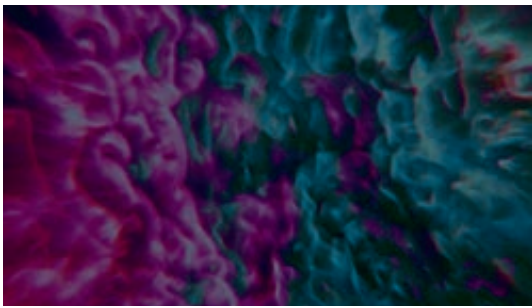


Phenomena
↳ Jordan Belson

US 1965, 16mm, 6'

↳ DE Das 1965 fertiggestellte Werk *Phenomena* brachte Belson näher an die ganz persönliche metaphysische Erfahrung heran, die zwei Jahre später in *Samadhi* ihren Höhepunkt fand. Außerdem war *Phenomena* der erste Film, in dem er aus der Raumfahrt entlehnte Allegorien und astronomische Themen zugunsten einer eher buddhistischen Erforschung psychischer Energien aufgab. Er wurde in erster Linie von Buddhas Aussagen im *Diamant-Sutra* und im *Herz-Sutra* inspiriert. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *Phenomena, completed in 1965, moved Belson closer to the totally personal metaphysical experience that culminated two years later in Samadhi. Also Phenomena was the first film in which he abandoned allegories with space flight or astronomic subjects for a more Buddhistic exploration of psychic energies. It was primarily inspired by Buddha's statements in the Diamond Sutra and the Heart Sutra.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

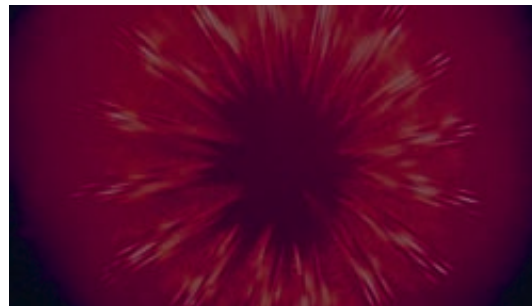


Samadhi
↳ Jordan Belson

US 1967, 16mm, 5'

↳ DE *Samadhi* ist ein Dokumentarfilm über die menschliche Seele. Die Erfahrungen, die zur Entstehung dieses Films geführt haben, und die Erfahrungen während der Dreharbeiten haben mich vollkommen davon überzeugt, dass die Seele eine reale physische Entität ist und keine vage Abstraktion oder ein Symbol. Ich war sehr erfreut, als ich sah, wie konzentriert, wie intensiv *Samadhi* am Ende geworden ist, denn ich wusste, dass ich die wahre Substanz dessen erreicht hatte, was ich darzustellen versuchte. Die Kräfte der Natur besitzen diese Intensität: Sie sind nicht verträumt, sondern hart und wild. Nachdem der Film fertig war, hatte ich das Gefühl, ich müsse sterben. Ich war ziemlich erstaunt, als das nicht passierte. (Jordan Belson, zitiert in *Expanded Cinema*)

↳ EN *It's a documentary of the human soul. The experiences which led up to the production of this film, and the experiences of making it, totally convinced me that the soul is an actual physical entity, not a vague abstraction or symbol. I was very pleased when I finally saw how concentrated, how intense, Samadhi is because I knew I had achieved the real substance of what I was trying to depict. Natural forces have that intensity: not dreamy but hard, ferocious. After it was finished, I felt I should have died. I was rather amazed when I didn't.* (Jordan Belson, quoted in *Expanded Cinema*)



Momentum
↳ Jordan Belson

US 1969, 16mm, 6'

↳ DE Irgendwie muss das ganze Geheimnis des Lebens im Bild der Sonne verborgen sein. *Momentum* ist eine Art Offenbarung über die Sonne als Quelle des Lebens. Nicht nur in unserem Sonnensystem, sondern überall, wo es eine Sonne gibt, ist sie die Quelle des Lebens in diesem Teil des Universums. Wir kommen von ihr und kehren zu ihr zurück. Obwohl wir uns die Sonne als etwas Gigantisches vorstellen, denke ich, dass möglicherweise auch ein Atom selbst eine kleine Sonne ist – und in der Tat ist unsere Sonne bestimmt nur ein Atom in einer größeren Struktur. Auf irgendeine Weise ist sie mit dem Wesen des Seins verbunden. Wenn man sich eine einzige Form vorstellen müsste, die die primäre Struktur des Universums darstellen soll, dann müsste es einfach die Sonnensphäre sein. Ich meine, es gibt so viele Beweise um uns herum, die darauf hindeuten. (Jordan Belson, zitiert in *Expanded Cinema*)

↳ EN *The whole secret of life must somehow exist in the solar image. Momentum is a kind of revelation regarding the sun as the source of life. Not only in our solar system, but wherever there's a sun it's the source of life in that part of the universe. We come from it and return to it. Though we think of the sun as a gigantic thing, I think probably an atom itself is a small sun – in fact our sun is probably an atom in a larger structure. It's somehow tied up with the essence of being. If you were to think of a single form that would be the primary structure of the universe it would just have to be the solar sphere. I mean there's so much evidence around us to that effect.* (Jordan Belson, quoted in *Expanded Cinema*)



Hello
↳ Allan Kaprow

US 1969, video, 5'

↳ DE Kaprow bediente sich [...] einer Art soziologischer Vermittlungsinstanz, um die Möglichkeiten der Kreativität im Rahmen der videotronischen Kommunikation aufzuzeigen, einschließlich der damit verbundenen Hindernisse für Kommunikation. [...] Kaprow hat eine globale Form von Hallo angeregt, die Kontinente, Sprachen und Kulturen in einem riesigen soziologischen Mix miteinander verbindet. Die in *Hello* übermittelte Information, betonte er, sei keine Nachrichtensendung und auch keine Vorlesung, sondern die wichtigste Botschaft überhaupt: „man selbst in Verbindung mit jemand anderem.“ (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *Kaprow utilized [...] a sort of sociological conduit, demonstrating the possibilities of creativity in the act of videotronic communication, including obstacles to communication. [...] Kaprow has suggested a global form of Hello, interconnecting continents, languages, and cultures in one huge sociological mix. The information transmitted in Hello, he emphasized, was not a newscast or lecture but the most important message of all: "Oneself in connection with someone else."* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

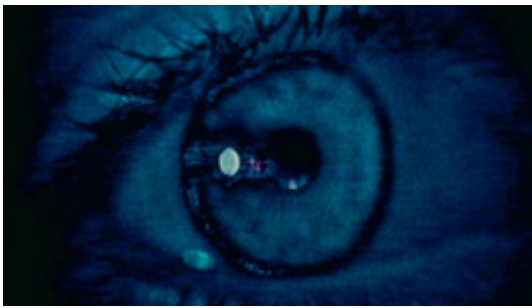


Beatles Electroniques
↳ Jud Yalkut & Nam June Paik

US 1969, 16mm, 3'

↳ DE Ein gespenstisches Porträt der Beatles, das sie nicht als Popstars, sondern als Wesen zeigt, die ausschließlich in der Welt der elektronischen Medien existieren. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *An eerie portrait of the Beatles not as pop stars but rather as entities that exist solely in the world of electronic media.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)



OffOn
↳ Scott Bartlett

US 1968, 16mm, 9'

↳ DE [D]er erste videografische Film, dessen Existenz gleichermaßen auf die Disziplinen Kino und Video zurückzuführen ist. Wie jedes echte videografische Kinowerk ist *OffOn* kein gefilmtes Fernsehen in der Art und Weise, wie die meisten Spielfilme gefilmtes Theater sind. Vielmehr handelt es sich um eine Metamorphose der Technologien. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

Das wird zu einer Art ästhetischem gemeinsamen Nenner. Techniken miteinander zu verbinden, damit sie nicht getrennt vom Ganzen erscheinen. Es handelt sich um eine Kreuzung von Informationen. Das macht ein Computer auch. Mehrere Ästhetiken dazu bringen, sich gegenseitig in ihre jeweiligen Formen zu pressen und dann irgendwie zu sehen, was passiert. (Scott Bartlett, zitiert in *Expanded Cinema*)

↳ EN [T]he first videographic film whose existence was equally the result of cinema and video disciplines. Like all true videographic cinema, *OffOn* is not filmed TV, in the way that most movies are filmed theater. Rather, it's a metamorphosis of technologies. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

That's becoming a kind of aesthetic common denominator. Marrying techniques so the techniques don't show up separately from the whole. It's crossbreeding information. That's what a computer does, too. Having several aesthetics force each other into their separate molds and then sort of seeing what happens. (Scott Bartlett, quoted in *Expanded Cinema*)



Kusama's Self-Obliteration
↳ Yayoi Kusama & Jud Yalkut

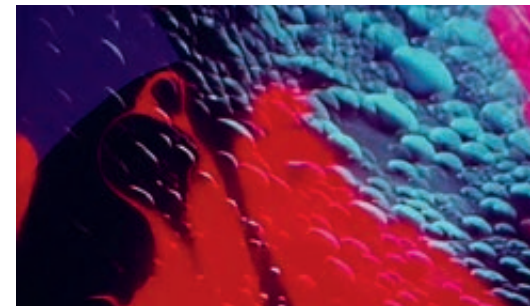
US 1967, 16mm, 23'

↳ DE Als jemand, der in erster Linie Filmemacher und erst in zweiter Linie Intermedia-Künstler ist, ist Yalkut in der Lage, nicht nur die räumlichen und zeitlichen Dimensionen einer Performance zu kontrollieren, sondern auch die grafische Komposition und Integrität der Bilder. Das Ergebnis ist eine „Film-performance“ im wahrsten Sinne des Wortes. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

Rote, grüne und gelbe Punkte können Kreise sein, die die Erde, die Sonne oder den Mond darstellen. Ihre Form und ihre Bedeutung spielen eigentlich keine Rolle. Ich male Punkte auf die Körper von Menschen, und mit diesen Punkten löschen sich die Menschen selbst aus und kehren zur Natur des Universums zurück. (Aus Yayoi Kusamas Autobiografie *Infinity Nets*)

↳ EN As filmmaker first and intermedia artist second, Yalkut [...] is able to control not only the spatial and temporal dimensions of a performance, but the graphic composition and integrity of the images as well. The result is a "film performance" in the fullest sense. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

Red, green and yellow polka dots can be the circles representing the earth, the sun, or the moon. Their shapes and what they signify do not really matter. I paint polka dots on the bodies of people, and with those polka dots, the people will self-obliterate and return to the nature of the universe. (Yayoi Kusama, from her autobiography *Infinity Nets*)



Single Wing Turquoise Bird Light Show Film
↳ Single Wing Turquoise Bird

US 1970, video, 4'

↳ DE Die Gruppe Single Wing Turquoise Bird aus Los Angeles entstand im Umfeld jener Rockkonzerte und Lightshows, die der ökologischen Bewegung nahestanden und die Pop-Szene Mitte der 1960er-Jahre prägten. [...] Im Gegensatz zu anderen Lichtkünstler*innen hat Single Wing Turquoise Bird kein festes Programm; jede Präsentation entsteht aus dem Zusammenspiel der harmonisch zusammenarbeitenden Egos der Gruppe. [...] Sie produzieren kein Objekt in dem Sinne, wie ein Film ein Objekt ist; sie produzieren Software, keine Hardware. Was wir hier wahrnehmen, ist eine Äußerung von Gruppenbewusstsein zu jedem beliebigen Zeitpunkt. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

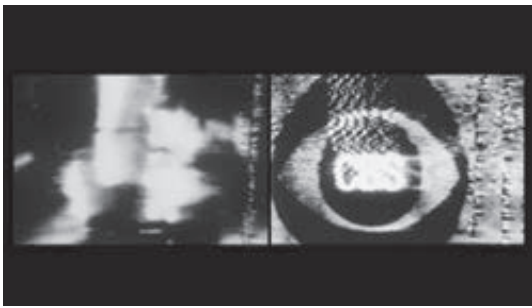
↳ EN The Los Angeles group Single Wing Turquoise Bird came out of the environmental rock concert and light show genre that characterized the pop scene of the mid-sixties. [...] Unlike other light artists, The Single Wing Turquoise Bird has no definite program; each presentation evolves from the interacting egos of the group working in harmony. [...] They don't produce an object in the sense that a movie is an object; they produce software, not hardware. We witness an expression of group consciousness at any given moment. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

The Leap
↳ Tom DeWitt Ditto

US 1968, 16mm, 8'

↳ DE Ich habe mich dem Kino zugewandt, um meine Intuition auszudrücken. Ich befinde mich erst am Anfang und sehe noch keinen Horizont. Ich versuche, Technologie flexibel einzusetzen, um Traumbilder zu verwirklichen, aber ich würde meine Arbeit allenfalls als die erste rudimentäre Stufe der Bildbearbeitung mit moderner Technologie bezeichnen. [...] Ich betrachtete Computerkunst als ein potenziell grenzenloses Feld – aber ich beschloss, zu erforschen, was ich durch videografisches Kino beitragen konnte [...]. Ich war mit dem Film erst zufrieden, als ich das Gefühl hatte, dass er dich ohne verbale Bezüge auf eine emotionale Reise mitnimmt, bei der du ausschließlich auf die Essenz von Kino und Fernsehen reagierst. (Tom DeWitt Ditto, zitiert in *Expanded Cinema*)

↳ EN I turned to cinema as a vehicle for expressing my intuition. I find myself only at the threshold and I can see no horizons. I try to use technology flexibly to realize dream images, but I would hardly call my work more than the first crude stage of image-manipulation through modern technology. [...] I saw computer art as a potentially limitless field – but I decided to explore what I could contribute through videographic cinema [...]. I wasn't satisfied with the film until I felt that without any verbal references it would take you on an emotional trip, reacting purely to the essence of cinema and television. (Tom DeWitt Ditto, quoted in *Expanded Cinema*)



Black TV
 ↳ Aldo Tambellini

US 1964-68, 2 x 16mm, 10'

↳ DE *Black TV* handelt von der Wahrnehmung im intermedialen Netzwerk. Es erzeugt eine allgegenwärtige Atmosphäre der prozessualen Wahrnehmung, durch die die meisten von uns die heutige Umwelt erleben. Da dabei mehrere Monitore und verschiedene Ebenen der Videoverzerrung zum Einsatz kommen, vermittelt sich ein Eindruck jener umfassenden Gleichzeitigkeit, die der Natur der elektronischen Medienkommunikation innewohnt. *Black TV* ist eine der ersten ästhetischen Aussagen zum Thema des intermedialen Netzwerks als natürliche Gegebenheit, möglicherweise die einzige derartige Aussage in filmischer Form. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

Black TV handelt von der Zukunft, dem zeitgenössischen Amerika, den Medien, der Ungerechtigkeit, dem Miterleben von Ereignissen und der Erweiterung der Sinne. Der Akt der Kommunikation und die Erfahrung sind das Wesentliche. (Aldo Tambellini, zitiert in *Expanded Cinema*)

↳ EN *Black TV is about perception in the intermedia network. It generates a pervasive atmosphere of the process-level perception by which most of us experience the contemporary environment. Since it involves the use of multiple monitors and various levels of video distortion, there is a sense of the massive simultaneity inherent in the nature of electronic media communication. Black TV is one of the first aesthetic statements on the subject of the intermedia network as nature, possibly the only such statement in film form.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

Black TV is about the future, the contemporary American, the media, the injustice, the witnessing of events, and the expansion of the senses. The act of communication and the experience is the essential. (Aldo Tambellini, quoted in *Expanded Cinema*)



Music with Balls
 ↳ Arlo Acton & Terry Riley

US 1969, video, 24'

↳ DE Nur selten war die komplexe Struktur eines Films bzw. Videos so vollständig integriert wie in der transzendentalen Komposition *Music with Balls*, die 1968 von Terry Riley konzipiert und von der Dilexi Foundation in Auftrag gegeben wurde. Es war das Werk von drei Männern, deren unterschiedliche Disziplinen sich zu einer synästhetischen Legierung verbanden: Terry Riley, Komponist; Arlo Acton, Bildhauer und John Coney, Videomixer. *Music with Balls* ist eine dialektische Synthese nonverbaler Energien, die tief in das vorsprachliche Bewusstsein eindringt. Das Werk überschwemmt die*den Betrachter*in mit Megabits an Erlebnis-Design-Informationen, auditiv, visuell und kinetisch. Um es zu verstehen, müssen wir seine vier Elemente verstehen: Musik, Skulptur, Kino und Video. (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)

↳ EN *Rarely has the multiplex structure of any film or videotape been so totally integrated as in the transcendental composition Music with Balls, conceived by Terry Riley and commissioned by the Dilexi Foundation in 1968. It was the work of three men whose separate disciplines meshed in synaesthetic alloy: Terry Riley, composer; Arlo Acton, sculptor; John Coney, video mixer. Music with Balls is a dialectical synthesis of nonverbal energies that strikes deep into the inarticulate conscious. It inundates the beholder in megabits of experiential design information, aural, visual, and kinetic. To understand it we must understand its four elements: music, sculpture, cinema, and video.* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*)



Institutionen prägen, wie gesellschaftliche Beziehungen organisiert werden und öffentlich in Erscheinung treten. In ihnen werden Machtverhältnisse stabilisiert, Formen von Arbeit und Privilegien geregelt sowie Sprache, Affekte und soziale Beziehungen verhandelt. Durch Regeln, Routinen und symbolische Setzungen strukturieren sie, wer teilhaben kann, welche Perspektiven sichtbar werden und welche im Hintergrund bleiben. Gerade deshalb werden Institutionen immer wieder Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen: Wem dienen diese Ordnungen, auf wessen Kosten werden sie aufrechterhalten, und unter welchen Bedingungen lassen sie sich verändern?

Vor allem dort, wo unterschiedliche Interessen, Erwartungen und Perspektiven aufeinandertreffen, wird deutlich, dass solche Ordnungen nicht feststehen. Sie entstehen im Zusammenspiel von Beteiligten und werden im Vollzug immer wieder neu hergestellt – und dabei zugleich verschoben oder infrage gestellt. Die Ausstellung versteht Institutionen weniger als abgeschlossene Organisationen, sondern als performative Ordnungen: Gefüge aus räumlichen Strukturen, medialen Rahmungen und zeitlichen Rhythmen, in denen sich programmatische Entscheidungen und ästhetische Ausrichtungen realisieren. In ihnen greifen infrastrukturelle Bedingungen und menschliches Handeln ineinander. Wahrnehmung, Verhalten und Zugehörigkeit entstehen aus diesem Zusammenspiel.

Solche Ordnungen basieren nicht allein auf Regeln. Sie bilden sich durch wiederholte Handlungen, durch die Abstimmung von Blicken und Bewegungen sowie durch Narrative, die Ereignissen Bedeutung verleihen. Entscheidungen der Beteiligten tragen dazu bei, dass sich Zusammenhänge stabilisieren oder neu anordnen. Besonders greifbar wird dies in Situationen des Zusammenkommens: Wenn Körper, Stimmen, Bilder und Zeitordnungen aufeinandertreffen, entstehen temporäre Konstellationen, in denen Rollen ausgehandelt und Beziehungen neu geordnet werden. Wo solche Konstellationen sich wiederholen, Abläufe ritualisiert und Rollen stabilisiert werden, bilden sich institutionelle Strukturen. Architektur lenkt Bewegungen und Blickrichtungen, mediale Bilder rahmen, was als relevant erscheint, Archive und Zeitregime ordnen Erinnerung. Institutionen erscheinen aus dieser Perspektive weniger als statische Gebilde, sondern viel eher als dynamische Arrangements, die sich stabilisieren und zugleich veränderbar bleiben.

Die künstlerischen Arbeiten in *An Incomplete Assembly* richten den Blick auf solche Prozesse der Formierung. Sie untersuchen, wie sich kollektive Situationen organisieren, wie sich Bewegungen synchronisieren oder aus dem Takt geraten und wie sich Spannungen zwischen Individuum und Masse, Beobachtung und Beteiligung entfalten. Dabei geraten auch jene Infrastrukturen in den Blick, die gewöhnlich im Hintergrund bleiben: räumliche Setzungen, Zeitordnungen, mediale Rahmungen oder technische Plattformen, die Wahrnehmung strukturieren und soziale Beziehungen mitformen.

Indem sie unterschiedliche Perspektiven miteinander verschränken – dokumentarische Beobachtung, spekulative Stimmen, historische Materialien oder digitale Erweiterungen des öffentlichen Raums – machen die Arbeiten sichtbar, wie solche Ordnungen entstehen und sich verschieben. Rituale geraten ins Stocken, Bilder verlieren ihre Eindeutigkeit, vertraute Räume erscheinen als Schauplätze konkurrierender Narrative. Was zunächst kohärent wirkt, erweist sich als fragiles Arrangement aus Wiederholungen, Erwartungen und stillen Vereinbarungen.

→ EN *Institutions shape how relations within society are organised and made publicly visible. Within them, power dynamics are stabilised, forms of work and privilege regulated and language, affect and social relationships negotiated. Though rules, routines and*

symbolic emphases, they structure who can participate, which perspectives come to the fore and which remain in the background. This is precisely why institutions have repeatedly become the subject of critical debate: who do these ordering principles serve, at whose cost are they maintained and under what conditions can they be changed?

It is mainly the places where different interests, expectations and perspectives meet which reveal that such ordering principles are not fixed. They are created in connection with those involved in them and reproduced every time they are carried out – and shifted or questioned in the process. This exhibition grasps institutions less as closed organisations and more as performative ordering principles: structures of spatial arrangements, media framings and temporal rhythms as well as programmatic decisions and aesthetic alignments. Within them, infrastructural conditions and human actions intertwine; perception, behaviour and belonging emerge from this nexus.

Such ordering principles are not produced by rules alone. They are formed by repeated actions, by the coordination of gazes and movements and by narratives that give meaning to events. Decisions on the part of those involved play a role in whether contexts become stabilised or shifted. This is particularly tangible in situations of assembly: when bodies, voices, images and temporal orders come together, temporary constellations are created in which roles are negotiated and relationships reordered. When these constellations keep appearing, expectations and processes become progressively reinforced – and institutional structures can be born from such encounters. Wherever such constellations repeatedly come into being and processes are ritualised and roles stabilised, institutions are formed. Architectures direct movements and gazes, media images frame what appears relevant, archives and temporal regimes order memory. Institutions appear less as static formations and more as dynamic arrangements that can become stable even as they remain capable of shifting.

The artistic works in An Incomplete Assembly focus their gaze on these formation processes. They examine how collective situations are organised, how movements are synchronised or fall out of step with one another and how tensions between the individual and the crowd, observation and involvement rear their head. At the same time, the sort of infrastructures that usually remain in the background come to the fore: spatial emphases, temporal orders, media framings or technical platforms that structure perception and play a role in forming social relations.

By linking together different perspectives – documentary observation, speculative voices, historical materials or digital expansions of the public realm – the works reveal how such ordering principles are created and altered. Rituals falter, images lose their clarity, familiar spaces appear as sites of competing narratives. What comes across at first glance as coherent turns out to be a fragile arrangement of repetitions, expectations and tacit agreements.

Inga Seidler is a Berlin-based curator and cultural producer working with time-based art practices and digital culture. She has developed exhibitions, new commissions, live events, and large-scale programmes for institutions including the European Media Art Festival, transmediale, Kasseler Dokfest, and the Goethe-Institut and directed the Web Residency Programme at Akademie Schloss Solitude. Since 2020, she has been working as an exhibition curator for EMAF and is part of the Disruption Network Lab, where she combines project development with operational and strategic advisory work; she also serves on juries and advisory boards.

→ Curated by Inga Seidler



Jarramplas
 ↳ Yalda Afsah

2024, 15'
 Single-channel video installation

↳ DE Eine unheimliche Stille liegt über der Kleinstadt Piornal im Südwesten Spaniens: verhüllte Gebäude, Polizeipatrouillen in den leeren Straßen und riesige Haufen von Rüben auf den Gehwegen – die Ruhe vor dem Sturm. Vor dem Hintergrund dieses beinahe surrealen Szenarios entfaltet sich *Jarramplas*. Nach und nach versammeln sich Menschen – Jugendliche vor allem – auf den Straßen. Traktoren liefern tonnenweise weitere Rüben. Eine wachsende Menschenmenge scheint sich auf eine Auseinandersetzung vorzubereiten, deren Ziel zunächst unklar bleibt.

Seit mehr als einem Jahrhundert feiert Piornal im Januar das Jarramplas-Fest. Im Zentrum steht die Figur des Jarramplas, dessen Name sich vom spanischen *jarramplar* – stehlen – ableitet. Der Legende nach kam einst ein Mann in die Stadt, um Vieh zu stehlen. Von den Bewohner*innen mit Rüben beworfen, ergriff er die Flucht. Jedes Jahr wird dieses Ereignis nachgestellt: Ein Einwohner schlüpft in das Kostüm des Jarramplas, während Hunderte andere ihn mit Rüben bewerfen.

Afsahs Film beobachtet dieses Ritual, zeigt jedoch nie dessen Protagonisten. Der Jarramplas bleibt außerhalb des Bildes. Stattdessen richtet sich die Kamera auf die Menge: auf Bewegungen, Gesten und einzelne Gesichter, die aus der Masse hervortreten. In leicht verlangsamten Aufnahmen erscheinen die Bewegungen der Körper beinahe wie choreografiert: Einzelne Figuren treten hervor und verschmelzen wieder mit der Menge. Rhythmus, Wiederholungen und Gesten offenbaren eine subtile Ordnung innerhalb der Versammlung.

Die beobachtende Nähe ergibt sich aus der formalen Inszenierung: Ton und Bild lösen sich voneinander, Geräusche wirken verschoben oder übersteigert. Auf diese Weise werden einzelne Momente akzentuiert, während das Gesamtgeschehen fragmentarisch bleibt. So verschiebt sich der Fokus vom eigentlichen Ritual auf die Dynamik der Versammlung selbst. Ohne das Ziel der Angriffe sichtbar zu machen, erscheint die kollektive Handlung zunehmend ungerichtet und offen. Die Spannungen zwischen Individuum und Masse werden sichtbar: Konzentrierte Aggression, Ausgelassenheit und Unsicherheit überlagern sich, während sich die Menge temporär formiert und wieder auflöst. In dieser Choreografie von Körpern, Blicken und Abwesenheit spiegeln sich Strukturen, die auch größere

soziale Ordnungen prägen: Formen der Beteiligung, des Zusammenhalts und der Ausgrenzung erscheinen als performative Gefüge – stabil und zugleich jederzeit brüchig.

Schließlich gerät die Dynamik ins Stocken. Während der Gegner weiterhin unsichtbar bleibt, öffnet sich eine Leerstelle im Geschehen. Ohne ein vollständiges Bild zu liefern, legt *Jarramplas* die Mechanismen frei, durch die sich eine Masse formiert und auf ein gemeinsames Ziel ausrichtet. Im Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, Teilnahme und Beobachtung wird spürbar, wie Zugehörigkeit, Handlungsmacht und Ausschluss immer wieder neu ausgehandelt werden.

↳ EN *An eerie silence hangs over the small town of Piornal in southwestern Spain: covered buildings, police patrols in the empty streets and huge piles of carrots on the pavements – the calm before the storm. Jarramplas unfolds before this almost surreal backdrop. People, most of them young, gradually gather on the streets, tractors deliver tons more carrots, and a crowd seems to be preparing itself for some sort of clash whose goal initially remains unclear.*

*For more than a century, Piornal has been celebrating the Jarramplas festival in January. It centres upon the figure of the costumed "Jarramplas", whose name is derived from the Spanish verb *jarramplar* – to steal. According to legend, a man once came to town to steal livestock, but was pelted with carrots by the local inhabitants until he fled. Every year, this event is reconstructed: one of the townspeople takes on the role of the Jarramplas, while hundreds of others throw carrots at him.*

Afsah's film observes this ritual, albeit without ever showing its protagonist. The Jarramplas himself remains outside of the frame. Instead, the camera is trained on the crowd: on movements, gestures and individual faces that emerge from the mass. With the footage slightly slowed down, the bodies' movements appear almost choreographed: individual figures stand out before merging with the crowd again, while rhythm, repetitions and gestures reveal a subtle order within the assembly of people.

This close observation is earned by way of formal staging: sound and images become detached from one another and noises come across as out of place or exaggerated, directing the gaze on to individual moments even as the entire happening remains fragmentary. In this way, the focus is shifted from the actual ritual on to the dynamics of assembly itself. Without making the target of the attacks visible, the collective action appears increasingly directionless and open. The tensions between individual and crowd become visible: concentrated aggression, exuberance and uncertainty ripple together, while the crowd forms temporarily before



dissolving again. This choreography of bodies, gazes and absence reflects structures that also characterise larger social orders: forms of participation, cohesion and exclusion appear as a performative structure – stable and yet perpetually brittle at the same time.

Once the dynamics finally begin to falter and the opponent continues to remain invisible, a void opens up in what's happening. Instead of providing a full picture, Jarramplas reveals the underlying mechanisms according to which a crowd is formed and becomes aligned towards a shared goal. In this back and forth between the individual and the collective and participation and observation, the ways in which belonging, the ability to take action and exclusion are continually renegotiated become tangible.

Yalda Afsah (born 1983 in Berlin) is a German-Iranian artist and filmmaker. She explores how space can be cinematically constructed as her films profoundly explore the interface between reality and staging. This formal characteristic of Afsah's work is conceptually mirrored in her recent portraits of human-animal relationships that reveal an ambivalence between care and control, physical strength and broken will, instinct and manipulation. Despite their documentary focus, her films and video installations seem to capture symbiotic choreographies on screen – equally portraying and fictionalising their human and non-human protagonists. Afsah has presented her work at various exhibitions and festivals including Manifesta 13, Locarno Film Festival, New York Film Festival, Institute of Contemporary Arts London, Neuer Berliner Kunstverein, Deichtorhallen Hamburg and recent solo exhibitions at Kunstverein München, Halle für Kunst Steiermark, Between Bridges in Berlin, JOAN in Los Angeles and CCA Berlin. She is a mentor for the Berlin program for artists (BPA) and a professor of Time-Based Media at HFBK Hamburg.

Alternatives Denkmal für Deutschland (ADfD)

→ Alternative Monument collective

Augmented Reality installation, 2025

→ **DE** Welche Geschichten finden Eingang in den öffentlichen Raum – und welche bleiben unsichtbar? Das *Alternative Denkmal für Deutschland (ADfD)* setzt genau hier an und fragt danach, wie Migration erinnert und dargestellt wird. In politischen und gesellschaftlichen Diskursen über Migration in Deutschland und in der Europäischen Union erscheint sie häufig als Ausnahme oder Problem. Ihre historischen und sozialen Dimensionen bleiben hingegen nur fragmentarisch im öffentlichen Gedächtnis präsent.

ADfD stellt dem die Sichtweise entgegen, Migration als grundlegenden Bestandteil gesellschaftlicher Geschichte zu verstehen – als Erfahrung von Bewegung, Bruch und fortlaufender Neuzusammensetzung. Zugleich zeigt das Projekt, dass Erinnerung niemals neutral ist: Staatliche Narrative, urbane Architekturen und kulturelle Institutionen bestimmen, welche Geschichten sichtbar werden und welche marginal bleiben.

In Form einer Augmented-Reality-Installation greift ADfD bewusst in diese Ordnung ein und verhandelt die Logik des Monuments neu. Entwickelt in Workshops und Community-Treffen mit Künstler*innen, Aktivist*innen und Menschen unterschiedlichster Hintergründe, beruht ADfD auf kollektiver Autor*innenschaft. Queere, feministische und migrantische Perspektiven bilden den Ausgangspunkt dieser vielstimmigen Struktur, in der unterschiedliche Erfahrungen und Stimmen gleichberechtigt aufeinandertreffen.

Referenzpunkt dieser aktuellen Version des ADfD ist das Ishtar-Tor – Symbol kulturellen Erbes, aber auch von Verschiebung, Aneignung und Entortung. In der digitalen Übertragung erscheint das Tor nicht als geschlossene Rekonstruktion, sondern fragmentiert: Collagen, skulpturale Elemente, Textfragmente und poetische Statements überlagern sich zu einer visuellen Struktur, in der Bilder, Stimmen und Erfahrungen miteinander in Beziehung treten. Klang erweitert diese räumliche Dimension: Interviews, Stimmen und urbane Geräusche verstärken die körperliche Erfahrung. Digitale und physische Räume greifen ineinander und erzeugen eine offene, vielschichtige Konstellation.

Als AR-Installation entfaltet sich ADfD über den Ausstellungsraum hinaus im öffentlichen Raum. Das Denkmal wird nicht errichtet, sondern über die Plattform *Monuments AR* aktiviert. Sein Erscheinungsbild entsteht situativ und aus den Bewegungen

der Besucher*innen; Öffentlichkeit wird hier durch wiederholte Aneignung hergestellt. So wird das Denkmal zu einer vielstimmigen Struktur aus unterschiedlichen Erinnerungen und Perspektiven, ohne sich zu einer festen Form zu schließen. Im Rahmen des Festivals öffnet ein Workshop mit dem *Alternative Monument collective* das Denkmal als lebendige Plattform für Austausch und Experiment: Gemeinsam mit den Teilnehmenden wird erkundet, wie ein zeitgemäßes Denkmal für Migration im öffentlichen Raum gestaltet werden kann. Indem sich die Arbeit kontinuierlich verändert und neue Stimmen integriert, entzieht sie sich der Logik des abgeschlossenen Denkmals und macht Erinnerung zu einer offenen, kollektiven Praxis.

→ **EN** *Which stories find their way into the public realm – and which remain invisible? Alternatives Denkmal für Deutschland (ADfD) starts from precisely this premise and asks the question of how migration is remembered and represented. In political and societal discourses about migration in Germany and the European Union, migration frequently appears as an exception or a problem. By contrast, its historical and social dimensions only remain in the public memory in fragmented fashion.*

ADfD contrasts this with the point of view that migration should be grasped as a fundamental element of the history of society – as an experience of movement, rupture and continual recomposition. At the same time, the project shows that memory is never neutral: state narratives, urban architectures and cultural institutions determine which stories become visible and which remain marginal.

In the form of an augmented reality installation, it deliberately intervenes into this regime and renegotiates the logic of the monument. Developed in workshops and community meetings with artists, activists and people from a wide range of different backgrounds, ADfD is based on collective authorship. Queer, feminist and migrant perspectives form the starting point for this polyphonic structure in which different experiences and voices meet on an equal footing.

The point of reference for this current version of the ADfD is the Ishtar Gate – a symbol of cultural heritage, but also of change, appropriation and displacement. Transferred into the digital realm, it doesn't appear as a reconstruction but rather in fragmentary fashion: collages, sculptural elements, text fragments and poetic statements are layered on top of each other to form a visual structure in which images, voices and experiences enter into relationship with one another. This spatial dimension is expanded by sound: interviews, voices and urban noises intensify the physical experience. The digital and physical realms merge and create an open, multi-layered setup.

As an AR installation, ADfD extends beyond the exhibition space and into the public realm. The monument is not erected, but rather activated via the Monuments AR platform. Its appearance is created based on the situation and the movements of the visitors; a sense of the public is produced here by repeated appropriation. In this way, the monument becomes a multi-voiced structure of different memories and perspective without ever settling into a fixed form. During the festival, a workshop with the Alternative Monument collective opens up the monument as a lively platform for exchange and experimentation: together with the participants, it will be explored how a contemporary monument for migration can be designed in public space. As the work continually changes and integrates new voices, it resists the logic of the completed monument and turns remembering into an open, collective practice.

The Alternative Monument collective is an interdisciplinary collective of artists, researchers, activists, and cultural practitioners focused on reimagining public memory and commemorating migration. Founded in Berlin, the collective blends art, technology and social engagement, activating diverse communities in co-creating artistic content and ensuring the monument reflects the lived experiences of those it represents. Initiated by Mikala Hyldig Dal and Siska, Alternative Monument is co-created with a network of collaborators, including Emmanuele Valariano (dramaturgy), Nour Sokhon (sound), Zeina Hanna, Ting An Ying (performance) and many others.





Hear her calendar system a year of thirteen months
 ↳ Bianca Baldi

2025, 19'
 Video installation

↳ DE Ausgangspunkt von *Hear her calendar system a year of thirteen months* ist die Fotografie einer Maulbeerfeige (*Ficus sycomorus*), die Bianca Baldi's Großvater 1939 in Ambo, westlich von Addis Abeba, während der italienischen Besetzung Äthiopiens aufgenommen hat. Ausgehend von diesem Bild entfaltet die Installation – bestehend aus Video und einer eigens komponierten Chorarbeit von Gabi Motuba – ein Geflecht aus persönlicher Erinnerung, kolonialer Geschichte und ökologischen Beziehungen, in dem private und kollektive Narrative ineinandergreifen.

Die chorische Interpretation von Baldi's Gedicht *Sicomoro Centenario* lässt den Baum sprechen: als stille Zeugin, älter als Kriege und imperiale Ambitionen, deren Wurzeln und Äste Zeit und Raum miteinander verweben. Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Zukünfte erscheinen nicht linear, sondern als miteinander verschränkte Rhythmen von Sonne, Mond und Jahreszeiten. Die Stimmen des Chors greifen diese zyklische Bewegung auf: Sie antworten einander, wiederholen, verschieben und verdichten Motive. Geschichte wird so nicht als geschlossene Erzählung hörbar, sondern als vielstimmige Konstellation, in der sich Fragmente, Erinnerungen und Perspektiven immer wieder neu zueinander verhalten.

Zugleich rücken ökologische Beziehungen in den Blick. Insekten, Pflanzen und die umgebende Landschaft treten als Partner*innen eines fortlaufenden Austauschs in Erscheinung. Jede Feige wird Teil eines fein abgestimmten Gefüges von Fortpflanzung, Weitergabe und Überleben. Die Sykomore wird zu einem Knotenpunkt, an dem menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen, materielle Spuren und Erinnerung miteinander verknüpft werden.

Der Titel der Arbeit verweist auf das äthiopische Kalendersystem mit dreizehn Monaten und öffnet damit den Blick auf unterschiedliche Zeitordnungen. Zeit erscheint hier nicht länger als neutrale Messgröße, sondern als kulturell und politisch geformtes Raster, das Wahrnehmung, Erinnerung und Handlung strukturiert. Kalender ordnen Rhythmen des Lebens, legen Zyklen fest und schaffen Bezugssysteme, innerhalb derer Geschichte erzählt und verwaltet wird. Indem die Installation verschiedene Rhythmen von Bild, Stimme und Raum miteinander verschränkt, entsteht ein offenes Arrangement von Perspektiven, in dem Brüche ebenso präsent sind wie Kontinuitäten und Relationen.

Baldi verbindet in dieser Arbeit familiäre Spuren mit globaler Geschichte, Intimität mit struktureller Gewalt. Der Baum wird zum Resonanzraum von relationaler Erfahrung: Als Archiv, Symbol und handelnde Instanz macht er die Verbindung von Ordnungen über Zeit, Raum und Spezies hinweg erfahrbar. Vergangenheit klingt fort, Gegenwart wird sinnlich erfahrbar, Zukunft wird als potenzielles Netzwerk von Kinship, Verantwortung und Verbundenheit imaginiert. In *Hear her calendar system a year of thirteen months* ist Erinnerung nicht abgeschlossen, sondern als vielstimmiger, fortlaufender Prozess erfahrbar, in dem Formen von Zugehörigkeit, Verantwortung und Widerstand immer wieder neu gedacht werden können.

↳ EN *The starting point of Hear her calendar system a year of thirteen months is the photograph of a sycamore fig tree (Ficus sycomorus) taken by Bianca Baldi's grandfather in Ambo, west of Addis Ababa, in 1939 during the Italian occupation of Ethiopia. Proceeding from this image, the installation – which consists of video and a specially composed choral work by Gabi Motuba – creates a dense network of personal memories, colonial history and ecological relationships in which private and collective narratives intermingle.*

The choral interpretation of Baldi's poem Sicomoro Centenario allows the tree to speak: as a silent witness, older than wars and imperial ambitions, whose roots and branches weave together time and space. Past, present and possible futures don't appear as linear, but rather as interconnected rhythms of the sun, moon and seasons. The voices of the choir take up this cyclical movement: they respond to one another, repeat, shift and condense motifs. History thus becomes audible not as a closed narrative but rather as a polyphonic constellation in which fragments, memories and perspectives are constantly realigned.

Ecological relationships come into focus at the same time. Insects, plants and the surrounding landscape emerge as partners of an ongoing exchange. Each fig becomes part of a finely tuned structure of reproduction, passing on and survival. The sycamore thus becomes a node where human and non-human entities, material traces and memories are connected.

The title of the work makes reference to the Ethiopian calendar system, which has thirteen months, and opens up a view of different orders of time. Time doesn't appear here as a neutral unit of measurement, but rather as a framework shaped by culture and politics which structures perception, memory and action. Calendars give order to the rhythms of life, establish cycles and creates systems of reference within which history is narrated and organised. As the installation links together

different rhythms of image, voice and space, an open arrangement of perspectives is created in which ruptures are just as present as continuities and relations.

Baldi combines family traces, global history, intimacy and structural violence. The tree thus becomes a resonance chamber for relational experience: as an archive, symbol and active entity, it shows how different ordering systems become joined beyond time, space and species. The past continues to reverberate, the present can be experienced with all the senses and the future is imagined as a potential network of kinship, responsibility and connection. In Hear her calendar system a year of thirteen months, remembering is not closed off, but rather can be felt as a polyphonic, ongoing process in which forms of belonging, responsibility and resistance can be conceived of anew again and again.

→ The work was produced by WIELS and supported by the Italian Council programme, promoted by the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture.

Bianca Baldi (born 1985 in South Africa) lives and works in Brussels. Her work explores the role of narratives as a form of knowledge production in both fictional and historical contexts. She focuses on the staging of identity and history, investigating these themes through photography, film, writing, and publishing, often combining these media into installations. Baldi earned her Bachelor of Arts in 2007 from the Michaelis School of Fine Art in Cape Town, South Africa, and completed her studies at the Städelschule in Frankfurt am Main. Her work has been featured in major international exhibitions such as the African Biennale of Photography, Bamako; the Shanghai Biennale, and the Berlin Biennale for Contemporary Art. She has also participated in group exhibitions at Kunsthalle Bern, Kunsthall Extra City in Antwerp, Kunstverein Braunschweig, and Kunstverein Frankfurt.

Built to Order I Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down → Bethan Hughes

2026, 18'
Sculpture, sound and video installation

→ **DE** *Built to Order I – Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down* untersucht die Spannungen zwischen architektonischer Realität und konstruierten Bildwelten sowie die Mechanismen, durch die urbane Räume lesbar gemacht und Zugehörigkeiten ausgehandelt werden. Ausgangspunkt ist ein wachsendes Archiv medialer Darstellungen der Neuköllner Wohnsiedlung, in der Bethan Hughes seit 2020 lebt. Zwischen gebauter Struktur und den Bildern, die sich über sie legen, entsteht ein Feld von Projektionen. Fantasie, Begehren, Überwachung, Disziplinierung und rassifizierte Gewalt prägen sowohl die Wahrnehmung des Ortes als auch seine soziale Wirklichkeit.

Architektur erscheint dabei nicht als neutraler Hintergrund, sondern als Schauplatz konkurrierender Sichtbarkeitsregime. Die Siedlung ist zugleich materieller Lebensraum und Projektionsfläche gesellschaftlicher Imaginationen. Mediale Bilder versprechen Transparenz und Lesbarkeit, erzeugen jedoch zugleich Distanz, Kontrolle und Zuschreibung. Hughes fragt, welche Formen von Nähe und Entfernung, Offenlegung und Verbergen hier wirksam sind – und wie diese Regime bestimmen, wer sichtbar exponiert wird und wessen Perspektive unsichtbar bleibt.

Als audiovisuelles Schattenspiel verbindet *Built to Order I – Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down* Archivmaterial, Found Footage, Video, räumlichen Klang und neu interpretierte architektonische Elemente. Zwei einander gegenüberstehende Bildschirme zeigen fragmentierte Sequenzen aus Film- und Alltagsaufnahmen, während ein vierkanaliger Soundtrack aus Field Recordings den Raum atmosphärisch verdichtet. Zwischen den Screens steht eine aus Stahl und Glas gefertigte Straßenlaterne, wie sie in der Siedlung installiert ist – sie wird hier zur Figur eines stillen Beobachtens.

Licht, Klang, Skulptur und Bild greifen ineinander und übersetzen abstrakte Machtgefüge in körperliche Erfahrung. Die Installation macht spürbar, wie Räume „programmiert“ werden: wie Vorstellungen von Sicherheit, Gefahr oder Begehren zirkulieren und sich in Architektur einschreiben; wie mediale Erzählungen soziale Wirklichkeiten überformen; wie alltägliche Umgebungen durch diskursive Zuschreibungen aufgeladen werden.

Gleichzeitig unterläuft die Arbeit diese Festschreibungen. Die fragmentierte Montage entzieht sich eindeutiger Lesbarkeit, verschiebt Perspektiven und erzeugt Irritationen. Narrative lösen sich aus ihrer vermeintlichen Geschlossenheit, Bildräume kippen, akustische Ebenen überlagern sich. Es entsteht kein kohärentes Abbild der Siedlung, sondern ein Geflecht aus Spuren, Projektionen und Gegenblicken.

Zwischen Transparenz und Opazität, Realität und Fiktion untersucht *Built to Order I – Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down*, wie Wahrnehmung organisiert wird – und wie sich diese Ordnung verschieben lässt. Die Arbeit macht erfahrbar, dass Stadt nicht nur gebaut, sondern fortwährend erzählt wird. In diesem Erzählen entstehen Zugehörigkeiten ebenso wie Ausschlüsse, Intimität wird ebenso möglich wie Distanz. Hughes legt diese Prozesse frei, ohne sie didaktisch zu fixieren. Sie öffnet damit einen Raum, in dem die gelernte Einordnung urbaner Bilder ins Wanken gerät.

→ **EN** *Built to Order I – Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down examines the tensions between architectural reality and the realm of constructed images as well as the mechanisms according to which urban spaces become legible and belonging is negotiated. The starting point is a growing archive of media representations of the Neukölln housing estate in which Bethan Hughes has been living since 2020. Between the built structure and the images placed over it, a space of myriad projections is created: fantasy, desire, surveillance, acts of discipline and racialised violence leave their mark on both the perception of the place and its social reality.*

Architecture doesn't appear as a neutral backdrop here, but rather as a site of competing regimes of visibility. The estate is at once material living space and object of projection for society's imaginary. Media images promise transparency and legibility, but create distance, control and attribution at the same time. Hughes asks which forms of proximity and distance, revealing and concealment are effective here – and how these regimes determine who becomes visible, who remains exposed and whose perspective remains invisible.

As an audiovisual shadow play, Built to Order I – Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down connects archival material, found footage, video, spatial sound and newly interpreted architectural elements. Two screens positioned opposite one another show fragmented sequences from film and everyday footage, while a four-channel soundtrack of field recordings generates additional atmosphere within the space. There is a street lamp made of steel and glass located between the screens which is similar to the ones

installed in the estate – it becomes a figure of silent observation here.

Light, sound, sculpture and image intertwine and translate abstract power structures into physical experience. The installation makes tangible how spaces are “programmed”: how concepts of security, danger or desire circulate and are inscribed into architecture; how media narratives reshape social reality; how everyday surroundings become charged through discursive attributions.

The work simultaneously subverts such fixed ideas. The fragmented montage resists one obvious reading, shifts perspectives and creates confusion. Narratives are liberated from their seemingly closed nature, visual spaces are inverted and acoustic layers accumulate. It's thus not a coherent depiction of the estate that emerges, but rather a tangle of traces, projections and counter-gazes.

Moving between the transparent and the opaque and reality and fiction, *Built to Order I – Dreamstalker*, *Zornblume*, *Traumstaub*, *Falling Down* develops an examination of how perception is organised – and how this order can be shifted. The work allows the viewer to experience that the city is not just constructed, but also continually narrated. In this narrative, belonging is created alongside exclusion, just as intimacy emerges in parallel with distance. Hughes reveals these processes without fixing them in didactic fashion – and thus opens up a space in which the learned categorisation of urban images begins to totter.

Bethan Hughes' audio-visual installations, sculptures and texts interweave archival research and speculative narratives to explore the unnatural ecologies generated through industry, architecture, commerce and technology. Her work has been exhibited at venues including LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón; gnration, Braga; Kunstpavillion, Innsbruck; nGbK, Berlin; Ars Electronica, Linz; Haubrok Foundation, Berlin; and HAUNT/frontviews, Berlin. In 2023, she was a European Media Art Platform fellow and in 2024, she completed an Art & Ecology residency at the Museums Quartier in Vienna. In 2025, she published her first monograph with K. Verlag, Berlin. Titled *Elastic Continuum*, it traces the material and symbolic transformations of a rubber-containing plant which is known as the Kazakh dandelion.





Sehen wer wir sein (s|w)ollten

→ Robin Kötzle

2025, 483'

Two-channel video installation

→ DE Robin Kötzles Zwei-Kanal-Videoinstallation *Sehen, wer wir sein (s|w)ollten* untersucht die mediale Konstitution von Öffentlichkeit anhand gesamtdeutscher Protestereignisse zwischen 1952 und 1991. Ausgangspunkt der Arbeit ist die Frage nach Formen politischer Versammlung und Teilhabe jenseits parlamentarischer Prozesse – und danach, wie sich solche kollektiven Artikulationen in öffentlichen Bildern formieren. Im Zentrum steht die Rolle der Massenmedien: Wie werden Versammlungen im Akt ihrer Berichterstattung zu gesellschaftlich relevanten Ereignissen und welche institutionellen Mechanismen strukturieren Wahrnehmung, Bewertung und Erinnerung?

Die Installation konfrontiert die Perspektiven der ostdeutschen Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera* und der westdeutschen *Tagesschau*. Beide Kanäle laufen synchronisiert und zeigen jeweils die Berichterstattung desselben Tages. Wird ein Protest im anderen System nicht erwähnt, bleibt der Bildschirm schwarz. Diese formale Setzung macht Abwesenheit sichtbar und erfahrbar: Nicht nur das Gezeigte, auch das Ausgesparte prägt das kollektive Bild von Realität. Sichtbarkeit erscheint hier als Resultat redaktioneller Auswahl, sprachlicher Codierung und politischer Rahmung.

Die Arbeit basiert auf einer umfangreichen Recherche zu Protestereignissen in Deutschland, die sich unter anderem auf den Datensatz des sozialwissenschaftlichen Forschungsprojekts PRODAT stützt, der Proteste zwischen 1950 und 2002 dokumentiert. Ausgehend von rund zweihundert ausgewählten Ereignissen wurden die entsprechenden Nachrichtensendungen im Fernseharchiv untersucht. Durch die Synchronisierung der Materialien entsteht eine doppelte mediale Anordnung: Zwei politisch getrennte Systeme beobachten und kommentieren teilweise dieselben Ereignisse – jedoch aus unterschiedlichen ideologischen und journalistischen Perspektiven.

In der Gegenüberstellung treten Unterschiede in Bild dramaturgie, Montage, Kommentarführung und Begriffswahl hervor. Proteste erscheinen je nach Kontext als legitime demokratische Praxis, als Störung öffentlicher Ordnung oder als ideologisch motivierte Abweichung. Zugleich werden historische Verschiebungen sichtbar: Während Protest in den frühen Jahren häufig als randständig oder staatsgefährdend gerahmt wird, etabliert

er sich in der Bundesrepublik zunehmend als legitime Form politischer Artikulation, während er in der DDR stärker unter dem Vorzeichen staatlicher Kontrolle steht.

Indem die Installation Präsenz und Leerstelle synchronisiert, wird mediale Berichterstattung selbst als eine Form institutioneller Versammlung erfahrbar – als eine Ordnung von Bildern, Stimmen und Ereignissen, die festlegt, welche kollektiven Auftritte sichtbar werden, welche Deutungen sich stabilisieren und welche Formen politischer Artikulation aus dem gemeinsamen Bild herausfallen.

→ EN *Robin Kötzle's two-channel video installation Sehen, wer wir sein (s|w)ollten examines the constitution of the public realm within the media based on protests in East and West Germany between 1952 and 1991. The work's starting point is the question of forms of political assembly and participation beyond parliamentary processes – and how such collective articulations are formed in public images. The focus here is the role of mass media: how do assemblies become relevant events in society in the act of their being reported on and which institutional mechanisms structure perception, evaluation and recollection?*

The installation confronts the perspectives of the East German news programme Aktuelle Kamera and its West German equivalent Tagesschau. Both channels run in sync, with each showing reports of the same day. If a protest is not mentioned in the respective other system, the screen remains black. This formal decision allows absence to be seen and experienced: it's not just what's shown, but also what's left out which marks the collective image of reality. The visible appears here as the result of editorial selection, linguistic codification and political framing.

The work is based on comprehensive research on protests in Germany, including the data of the social sciences research project PRODAT, which documents protests between 1950 and 2002. Starting from around two hundred selected events, the corresponding news programmes were then examined in the television archive. The synchronisation of the materials creates a dual media set-up: two politically separated systems observe and comment on what are partially the same events – albeit from different ideological and journalistic perspectives.

The contrast allows differences in the dramatic structure of the image, montage, the way commentaries are conducted and the choice of terms to emerge. Depending on the context, protests appear as a legitimate democratic practice, a disturbance of public order or a ideologically motivated deviation. Historical shifts become visible at the same time: while in the early years, protest is often framed as marginal or a danger to the state,



it increasingly establishes itself in West Germany as a legitimate form of political articulation, while it appears in East Germany more strongly as an omen of state control.

By synchronising presence and absence, the installation allows media reporting itself to be experienced as a form of institutional assembly – as an ordering principle for images, voices and events that sets out which collective appearances become visible, which interpretations are stabilised and which forms of political articulation drop out of the shared picture.

→ The television footage used comes from the holdings of Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) and Norddeutscher Rundfunk (NDR).

Robin Kötzle's work focuses on exploring the intersections of representation, reality, labour, media, and the digital revolution through a historical perspective, engaging with buildings, monuments, and archival materials. Through this lens, the works continuously (re)contextualise both the past and the present, constructing alternative realities and narratives. In addition to this, Robin frequently collaborates within activist and collective frameworks, utilising transformation processes such as 3D scanning to create abstract and altered forms that challenge societal norms and systems of power. The practice spans a variety of media, including film, animation, sound, video, and virtual reality. Robin is part of BPA// Berlin program for artists. His works have been shown internationally in museums and at festivals including the Alternative Film/Video Festival, Belgrade; In VR we trust, NRW-Forum Düsseldorf; and Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD).

sensational view, tired screams

→ Sarah Reva Mohr

2025, 22'

Three-channel video installation,
steel, acrylic glass, clay

→ DE Zoos sind Orte der Sehnsucht und Projektion – und zugleich institutionelle Gefüge, in denen Hierarchien hervorgebracht, sichtbar gemacht und stabilisiert werden. In ihrer 3-Kanal-Videoinstallation *sensational view, tired screams* untersucht Sarah Reva Mohr den Zoo als ambivalenten Raum zwischen vermeintlicher Fürsorge und Machtausübung. Am Beispiel des Zoos von Barcelona wird sichtbar, wie Architektur, Blickführung und institutionelle Narrative die Beziehung zwischen Menschen und Tieren strukturieren.

Im Zentrum der Arbeit steht der Albino-Gorilla Snowflake, der 1966 gefangen und bis zu seinem Tod 2003 im Zoo von Barcelona gehalten wurde. Als seltene Abweichung markiert, wurde das Tier zur Projektionsfläche wissenschaftlicher Neugier, medialer Aufmerksamkeit und touristischer Vermarktung. In seiner Geschichte verdichten sich koloniale Verflechtungen, aber auch Fragen nach der Kategorisierung und ökonomischen Verwertung eines Lebewesens.

Die Installation verbindet mehrere filmische Ebenen, die den Zoo als choreografierten Wahrnehmungsraum erfahrbar machen. Beobachtungen aus der Perspektive der Besucher*innen folgen den Wegen, Sichtachsen und architektonischen Setzungen der Anlage und verweisen auf die Strukturen, die Bewegungen lenken und Rollen verteilen – als Betrachtende und Betrachtete.

Dieser Perspektive wird die Sequenz *ghost walk* gegenübergestellt: Dieselbe Infrastruktur wird ausgehend von der Figur Snowflakes erneut durchquert. Als „Geist“ seiner selbst bewegt er sich durch die Wege, Gehege und Bildordnungen des Zoos. Oberflächen, Materialien und Barrieren, die gewöhnlich im Hintergrund bleiben, treten dabei in den Vordergrund und verweisen auf ein Leben, das hinter Mauern und Glas organisiert wird.

Erweitert werden diese beiden filmischen Positionen durch die Nachbildung einer der zahlreichen Informationstafeln des Zoos, die das gesamte Videoarchiv der Arbeit zeigt. Beschreibungen der aufgenommenen Szenen erscheinen im Durchlauf und werden von Gedankenfragmenten und Assoziationen unterbrochen. Die nüchternen Zuschreibungen erinnern an eine Sammlungsdatenbank und verweisen auf die Akkumulation von Daten, Wissen und Bildern, die zoologischen

Institutionen eingeschrieben ist. In ihrer Ver-schränkung bilden diese Elemente eine offene Anordnung aus Beobachtungen, Archivmaterial und spekulativen Perspektiven, die unterschiedliche Ebenen von Wahrnehmung, Erinnerung und Infrastruktur zusammenführt.

Sarah Reva Mohr richtet den Blick auf jene oft unscheinbaren Abläufe, durch die Räume organisiert, Verantwortlichkeiten verteilt und Differenzen stabilisiert werden. Der Zoo erscheint so als historisch gewachsenes Gefüge, in dem koloniale Wissensordnungen fortwirken und gesellschaftliche Vorstellungen von Ordnung, Empathie und Kontrolle räumlich manifest werden.

→ EN Zoos are places of longing and projection – and, at the same time, institutional structures in which hierarchies are produced, made visible and stabilised. In her three-channel video installation *sensational view, tired screams*, Sarah Reva Mohr examines the zoo as a space of ambivalence, straddling seeming care and the exertion of power. Taking Barcelona Zoo as an example, the installation reveals how architecture, the direction of the gaze and institutional narratives structure the relationship between humans and animals.

At the heart of the work is the albino gorilla Snowflake, who was captured in 1966 and kept at Barcelona Zoo until his death in 2003. Marked as a rare deviation, the animal became an object of projection for scientific curiosity, media attention and tourist marketing. His story is a rich blend of colonial entanglements as well as questions relating to the categorisation and economic exploitation of a living being.

The installation combines various different cinematic layers which allow the zoo to be experienced as a choreographed space of perception. Observations from the perspective of visitors follow the paths, lines of sight and architectural emphases of the complex and point to the structures that direct movements and allocate roles – those looking and those being looked at.

The perspective is set against the ghost walk sequence, in which the same infrastructure is transversed once again by the figure of Snowflake. As a “ghost” of himself, he passes through the zoo's paths, enclosures and visual orders. Surfaces, materials and barriers that usually remain in the background come to the fore here and reference a life organised behind walls and glass.

A replica of one of the zoo's many information boards supplements these two cinematic positions, showing the work's entire video archive. Descriptions of the scenes shot pass across the board and are interrupted by fragmented thoughts and associations. These sober attributions recall the data base of a collection and make reference

to the accumulation of data, knowledge and images inscribed into zoological institutions. The combination of these different elements form an open, deliberately incomplete arrangement of observations, archival material and speculative perspectives that bring together different levels of perception, recollection and infrastructure.

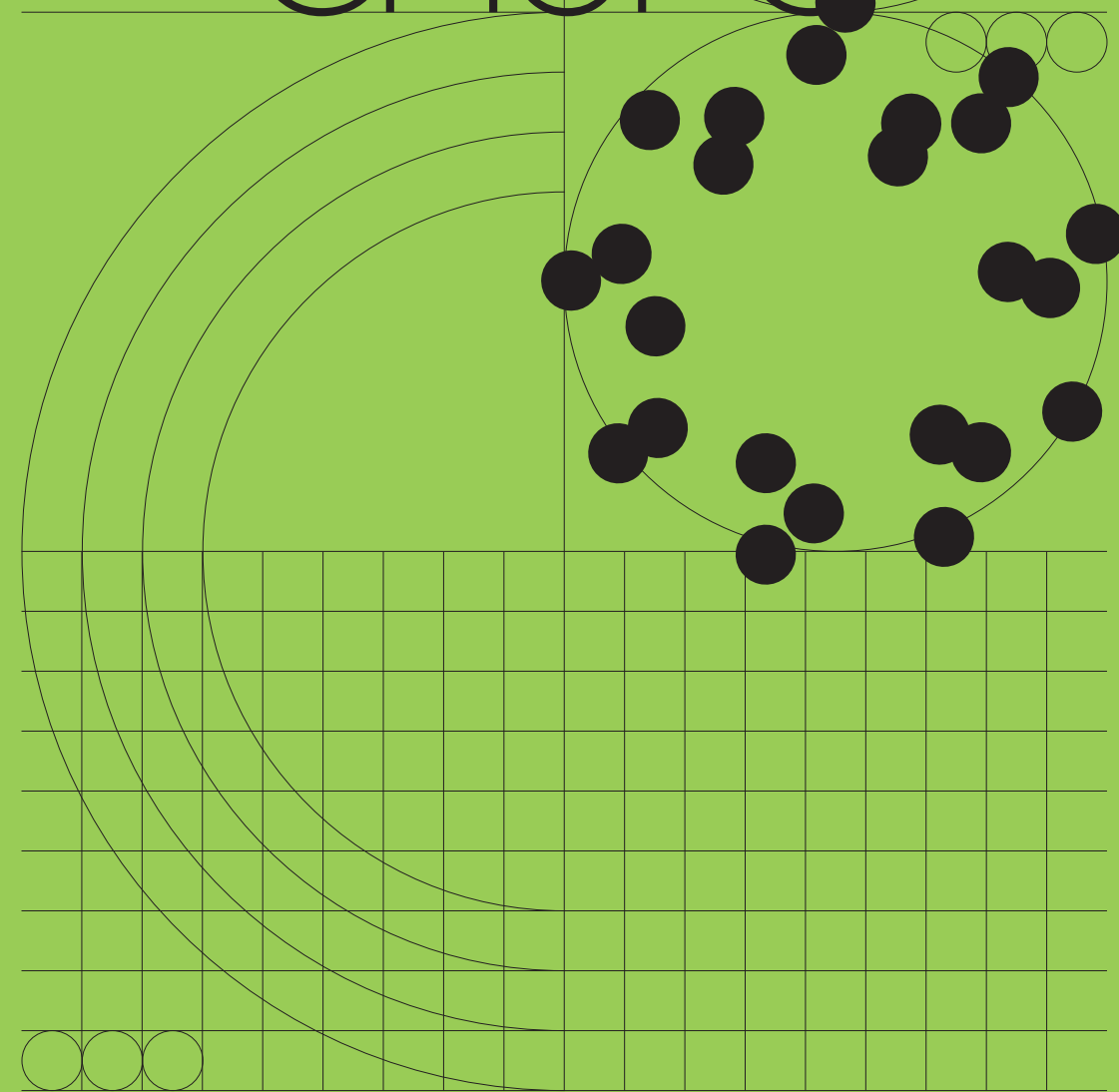
Sarah Reva Mohr sets her sights on the seemingly innocuous processes which organise spaces, distribute responsibilities and stabilise differences. The zoo thus appears as a structure that has emerged from history in which colonial domains of knowledge continue to apply and society's ideas of order, empathy and control are made manifest in spatial form.

Sarah Reva Mohr is a multidisciplinary artist whose work encompasses film, installation and writing. She lives and works in Berlin. Sarah's research focuses on the power dynamics that emerge from certain groups and spaces. She utilises the moving image, audio and her own written material to create objects and video installations that examine the ongoing reproduction of hierarchy and the factors influencing our memory making, our gaze and our emotions. Her work has been exhibited at Galerie im Körnerpark, Berlin; Synnika, Frankfurt am Main; Fabbrica del Vapore, Milan; Art Space One, Seoul; NoDepressionRoom, Munich; Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main (in collaboration with Open Creek Hotel); Basis e.V., Frankfurt am Main; and Klingspor Museum, Offenbach.





TALKS & WORKSHOPS



→ DE Die diesjährigen Talks & Workshops befassen sich praxisorientiert mit den alltäglichen Realitäten der Kulturarbeit. Das Programm richtet sich an Filmemacher*innen, Kurator*innen, Organisator*innen und Studierende gleichermaßen und fragt, wie wir arbeiten – vor Ort, im Prozess und in Beziehung zueinander. Während wir gern – und völlig zu Recht – die Kontraproduktivität von Institutionen kritisieren, stellt dieses Programm eine andere Frage: Wie könnten produktive Antworten auf Zensur, institutionelle Feigheit und kollektive Erschöpfung aussehen?

Im Mittelpunkt des Programms stehen Methoden, die interventionistisch vorgehen: Projekte, wie das *Alternative Denkmal für Deutschland (ADfD)* des Alternative Monument collective, das sich öffentlichen Raum mit digitalen Mitteln aneignet. Ausgehend von queeren, feministischen und migrantischen Perspektiven widersetzt sich das Projekt fremdenfeindlichen Narrativen und wird im Rahmen von kollektiven Workshops kontinuierlich weiterentwickelt. Die immersiven Spiele und Performances von Danielle Brathwaite-Shirley konfrontieren und demontieren festgefahrene Hegemonien. Danielles Arbeit begreift Archivierung als politische Praxis und verbindet sie mit Gaming als einer zeitgenössischen Form des kollektiven Austauschs über Identität, Privilegien und strukturelle Unterdrückung, die bestehende Erwartungen systematisch unterläuft.

Über die Theorie hinaus vermittelt das Programm konkrete Instrumente der Zusammenarbeit und stärkt Teilnehmende darin, bewusst andere strukturelle Ansätze in Institutionen, Festivals und der eigenen Praxis anzuwenden. Das Gespräch mit der Filmemacherin Isidora Ilić und Gästen bietet Einblicke in die von Studierenden initiierte Protestbewegung in Serbien, die seit über einem Jahr erfolgreich Bildungseinrichtungen besetzt, um gegen Korruption und Missmanagement der Regierung zu protestieren. In einem Versuch, der Dominanz autoritärer Narrative und der Krise der Vorstellungskraft entgegenzuwirken, lädt Alicja Rogalska in ihrer workshopbasierten künstlerischen Praxis die Teilnehmenden dazu ein, utopische Vorstellungen spielerisch auf die gelebte Realität anzuwenden.

Die Talks & Workshops laden das EMAF-Publikum herzlich dazu ein, Formen der (Selbst-)Organisation zu erproben und bestehende Strukturen und Institutionen herauszufordern.

→ EN *This year's talks and workshops take a hands-on look at the everyday realities of cultural work. Aimed at filmmakers, curators, producers, organisers and students alike, the programme focuses on how we work – on the ground, in process and in relation to one another. While we are well-versed in critiquing the counter-productivity of institutions – rightly so – this programme asks a different question: what might productive responses to censorship, institutional cowardice and collective exhaustion look like?*

*With a practice-oriented approach, this programme centres methodologies that intervene directly: projects that claim public space through digital means such as *Alternatives Denkmal für Deutschland (ADfD)* by the *Alternative Monument collective*. Rooted in queer, feminist and migrant-centred perspective, this project counters xenophobic narratives and continues to grow through collective workshops. The immersive games and performances by Danielle Brathwaite-Shirley confront and dismantle entrenched hegemonies. Their work connects archiving as a political practice and gaming as a contemporary collective form for conversations about identity, privilege and systemic oppression that undermine expectations.*

Moving beyond theory, the programme shares concrete tools of collaboration, equipping participants with confidence to intentionally practice different structural approaches in institutions, festivals and our own work. Seeking inspiration from peers, a conversation with filmmaker Isidora Ilić and guests will offer insights into the protest movement in Serbia that has been successfully occupying educational institutions for over a year in response to government corruption and mismanagement. And finally, to counter the crisis of imagination and the dominance of authoritarian narratives, Alicja Rogalska's workshop-based artistic practice invites participants to playfully apply utopian imaginaries to lived reality.

Across this series of talks and workshops, the EMAF audience is warmly invited to rehearse forms of (self-)organising within existing frameworks while also provoking and bending them.

→ Curated and moderated by
Franziska Pierwoss

Franziska Pierwoss works as an artist through performance and installation. She creates solo and collaborative projects around food systems and waste management as both political symbols and materials that can be instrumentalised within social and financial spheres. As a transformation manager, she runs workshops on the implementation of ecological sustainability. She studied at the Academy of Fine Arts Leipzig and at the Lebanese University of Beirut. Her performances have been featured at the Fast Forward Festival Athens, Sharjah Biennial 13, Literaturforum Brecht-Haus, and nGbK, among others. Her work has been shown at ISCP, New York; Extra City Kunsthall, Antwerp; Jameel Arts Centre, Dubai; and Urbane Künste Ruhr.



MAKE THE SILENCE COUNT
 ↳ Danielle Brathwaite-Shirley

Interactive performance

↳ DE Der Moment ist da. Dies ist eine Zeit großer Angst und Verunsicherung. Zeit, miteinander zu reden. Eure Handlungen, politischen Überzeugungen, eure Ängste, eure Freude und euer Schweigen werden in dieser interaktiven Performance miteinander verschmelzen und eine neue Sichtweise auf die Welt eröffnen.

↳ EN *A moment has arrived. It is a time of great fear and worry. It's a time to talk. Your actions, your politics, your fears, joy and silence will coalesce in this interactive performance to produce a new way for us to see the world around us.*

Danielle Brathwaite-Shirley (born 1995 in London) lives and works between Berlin and London. Working predominantly in animation, sound, performance and video game development, and with a background in DIY print media and activism, the artist's practice focuses on intertwining lived experience with fiction to imaginatively retell and archive the stories of Black Trans people. Danielle utilizes interactive technologies to create participatory spaces that challenge traditional narratives and encourage active engagement. Their projects often take the form of immersive video games, where

players navigate choices that confront their assumptions and biases, fostering deeper conversations about identity, privilege, and systemic oppression. Through their innovative use of digital media, Danielle not only preserves histories but also envisions inclusive futures where the voices of those that are ignored or erased are central. Their work is both "archive and insurgency", a catalyst for dialogue, inviting audiences to reflect on their roles within broader societal structures.



Laki štrajk
 ↳ Isidora Ilić and guests

Conversation

↳ DE In Reaktion auf den Einsturz des Bahnhofsvordachs in Novi Sad, bei dem 16 Menschen ums Leben kamen, führen Studierende seit November 2024 Proteste in ganz Serbien an. Mit der an die Behörden gerichteten Forderung nach Rechenschaft für die Opfer, breitete sich der Protest von der Fakultät für Darstellende Künste in Belgrad schnell auf Universitäten und Gymnasien in allen Landesteilen aus. Die täglichen Verkehrsblockaden der Studierenden entwickelten sich zu einer landesweiten Protestbewegung. Bürger*innen, Arbeiter*innen sowie Bäuer*innen und Kulturarbeiter*innen beteiligten sich an Aktionen des zivilen Ungehorsams. Auf die Beharrlichkeit und Mobilisierungskraft der Proteste, die über Monate andauerten, reagierte der Staat im Sommer 2025 schließlich mit dem Einsatz von Gewalt gegen die Demonstrierenden.

Im Gespräch mit der Filmemacherin Isidora Ilić und Gästen wenden wir uns verschiedenen Aspekten der Protestbewegung zu. Wie wirksam ist die Besetzung der Fakultäten als politisches Mittel? Wie viel Arbeit und Ausdauer ist erforderlich, um eine Protestbewegung über einen längeren Zeitraum hinweg am Leben zu erhalten? Und wieso treffen die Proteste der serbischen Studierenden bei internationalen Medien und der EU auf Desinteresse?

↳ EN *Since November 2024 in reaction to the collapse of the Novi Sad train station student-led protests have spread across Serbia. Demanding accountability from the authorities for the 16 victims, the protests quickly spread from the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade to universities and high schools across the country. Started by daily traffic blockades, the movement grew into nationwide public acts of civil disobedience, engaging citizens, workers, farmers and receiving support from cultural workers and artists. Months of persistence*

of the movement and mobilising force resulted in violent use of force by the state against the demonstrators during the summer.

In conversation with filmmaker Isidora Ilić and guests we will discuss the occupation of faculties as a political strategy, the work required to keep alive a protest movement over time, and the international neglect towards the student-led protests.

Isidora Ilić is a visual artist and self-employed cultural worker based in Belgrade. Ilić works with Boško Prostran under the artist duo name doplgenger. She is the co-founder and coordinator of *Transimage – platform for politics of moving images* where she has implemented a number of international transdisciplinary projects and workshops, organised symposia and presented curated programmes and exhibitions. Self-education as a method and the ideological status of moving images in the historical context and contemporary narratives of the community represent a special interest of Ilić and have been part of long-term research within the projects like *Videodrom* (Belgrade, 2016, 2017, 2018), *Yugoslav Socialism on Film* (Belgrade, 2017), *School of Engaged Kino* (Belgrade, 2019), *Laboratory for Anti-Imperial Solidarity* (Vienna, 2025). Isidora Ilić worked as the artistic director and programmer of the Alternative Film/Video Festival in Belgrade from 2018 to 2021. Since 2019 she has been engaged in advocating labour-social-economic rights of independent artists at the Association of Fine Artists of Serbia (ULUS). Ilić is a coeditor of publications *Amateurs For Film* (Belgrade, 2017), *Living from Art* (ULUS, Belgrade, 2025) and *Film and Struggle – notebook for anticolonial moving images* (Belgrade, 2025).



Alternative Monument: Migrating Memory
 ↳ Alternative Monument collective

Workshop

↳ DE Dieser Workshop präsentiert das *Alternative Denkmal für Deutschland* als eine Plattform für Austausch, Experimente und Meinungsfreiheit. Ausgehend von den verschiedenen Kapiteln und Stationen des Projekts, wird der Workshop dazu dienen, über Präsenz und Abwesenheit sowie alles, was dazwischen liegt, nachzudenken. Angesichts der dringenden Notwendigkeit, dem toxischen Diskurs über Migration in Deutschland entgegenzuwirken, betrachtet der Workshop Migration nicht als eine spaltende, sondern als eine verbindende Kraft. Gemeinsam zeichnen wir nach, wie es möglich wird, dass künstlerische Ideen Restriktionen, Ressourcenmangel und strukturelle Einschränkungen überwinden. Und wir fragen, wie Denkmäler, Gesten und kollektive Erzählungen innerhalb institutioneller Rahmenbedingungen entstehen und dennoch als Gegenentwurf dazu agieren können.

Bewegung steht dabei im Mittelpunkt. In-Bewegung-Sein ist das Grundmotiv von Migration, Entwurzelung und Vertreibung. Es handelt sich um gewollte oder erzwungene Bewegungen, geboren aus Hoffnung, Notwendigkeit oder dem schieren Willen zu überleben. Sichtbare und unsichtbare Grenzen entscheiden darüber, wer sich wo frei bewegen darf und wer nicht. Durch gemeinsame Diskussionen und praktische Übungen beschäftigen sich die Teilnehmenden mit Bewegung als politischer Realität und der Frage, wie ein Denkmal für Migration im öffentlichen Raum Gestalt annehmen könnte.

↳ EN *This workshop opens the Alternative Monument as a living platform for exchange, experiment, and speaking out. It introduces the project's different chapters, stops, and transformations, using them to think about presence and absence and everything that lags inbetween. Rooted in the urgent need to counter the toxic discourse on migration in Germany,*

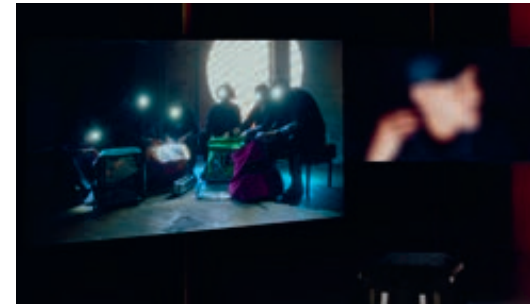
the workshop frames migration as a force of connection rather than division. Together, we explore how artistic ideas survive restriction, lack of resources, and structural limits, and how monuments, gestures, and collective narratives can still be produced within and against institutional frames.

Movement sits at the core. Migration, dislocation, and displacement unfold as chosen or forced motions, driven by desire, survival, or necessity. Visible and invisible borders decide who moves freely and who must trespass. Through collective discussion and hands-on practice, participants explore movement as lived experience and political condition, asking what a monument to migration in public space can be today.

Mikala Hyldig Dal works at the intersection of new media, performance, and political intervention. Her practice spans augmented reality, virtual environments, and artificial intelligence. Through collaborative processes emphasising care and shared reflection, digital space becomes a terrain for poetic disruption and speculative possibility. Her projects create ephemeral, critically engaged environments that challenge dominant narratives through feminist critique, decolonial praxis, and technological poetics. She co-founded the queer-feminist collective *Maternal Fantasies*.

Nour Sokhon's practice draws on archival methods and the activation of inanimate matter as living narrators, taking the form of sound and music pieces, performances, interactive installations, and moving-image works. She earned a master's degree of Design in Sound for the Moving Image from The Glasgow School of Art. In 2024, she released her debut album *Beirut Birds* supported by AFAC. She is based between Beirut and Berlin.

Siska is a multidisciplinary artist and curator, born in Beirut and based in Berlin. His practice merges film, performance, sculpture, photography, text, and augmented reality to critically explore memory, exile, trauma, identity, and politics, engaging with postcolonial and cultural narratives to provide alternative insights and challenges. As a curator, he focuses on offering stage and spaces of visibility that arise from real needs rather than only spectacle, curatorial trends or administrative policies. His work has been shown internationally, including at DaDa in Marrakech, Martin Gropius Bau in Berlin, Halle 14 in Leipzig, Paris 104, Beirut Art Center, Mosaic Rooms in London, and Silent Green Kulturquartier.



What if We Tried This
 ↳ Alicja Rogalska

Workshop

↳ DE Kann eine spekulative künstlerische Praxis ein Instrument sein, mit dem wir – anstatt ferne Utopien zu entwerfen – konkret in soziale und institutionelle Kontexte eingreifen? Vor dem Hintergrund von Politikverdrossenheit und schrumpfenden Möglichkeitsräumen, in Anbetracht eines Mangels an Vorstellungskraft und der gleichwohl dringenden Notwendigkeit von Widerstand, werden wir untersuchen, wie fiktionales Erzählen, das Entwerfen von Zukunftsszenarien und spekulative Kunst Mittel sein können, um Veränderungen anzustoßen.

Ausgehend von ausgewählten Beispielen aus Alicja Rogalskas kollaborativen, kontextbezogenen Projekten werden wir sowohl individuell als auch gemeinsam Ideen für kleine Interventionen entwickeln: Skripte, performative Aktionen, spekulative Artefakte, räumliche Umgestaltungen oder Strategien, die etablierte Strukturen subtil in eine andere Richtung lenken.

In Gesprächen und angeleiteten Übungen überlegen wir, wie Kunst innerhalb bestehender Restriktionen als Methode zu deren Überwindung eingesetzt werden kann, und wir erproben, wie sich in diesem Kontext unterschiedliche Formen von Solidarität und kollektiver Gestaltungskraft verwirklichen lassen.

↳ EN *Can speculative artistic practice function as a concrete tool for intervening in specific social and institutional contexts rather than imagining distant utopias? Amid political fatigue and a shrinking horizon of possibility, a crisis of imagination and the urgency to act, we will explore how fiction, prefiguration, slight shifts in reality, and speculative art can operate as methods for inspiring change.*

Using selected examples from Alicja Rogalska's collaborative, context-responsive projects as a starting point, we will work individually and collectively to

develop ideas for small-scale interventions: scripts, performative actions, speculative artefacts, spatial rearrangements, or institutional tweaks that subtly reroute established structures from the inside.

Through discussion and guided exercises, we will focus on how art can operate as a method for testing alternatives within and against existing constraints and rehearse different modes of solidarity and collective agency.

Alicja Rogalska is a Polish-British interdisciplinary artist based in Berlin and London. Her practice is research-led and focuses on social structures and the political subtext of the everyday; she mostly works in specific contexts making situations, performances, videos and installations in collaboration with other people to collectively search for emancipatory ideas for the future. She recently presented her work at Zachęta National Art Gallery, Biennale Matter of Art, Biennial Videobrasil, Jogja Biennale and Urbane Künste Ruhr. She was a fellow of the DAAD Artists-in-Berlin Program and is currently a PhD researcher in the Art Department at Goldsmiths College.

→ DE Lieber Aboud,
(wir sind uns nicht sicher, wie du gern
angesprochen werden möchtest...)

deine Stimme ist uns durch all deine Gespräche auf MAKC⁰¹ so vertraut und lieb geworden, auch deine schriftliche Stimme; die letzten 2 Texte, die du für Communis geschrieben hast, haben uns einfach umgehauen – *The Homely and the Beast* und *Death has died in Gaza*.⁰² wir wissen, wir können uns kaum eine Vorstellung davon machen, wie wir gegenwärtig und von hier aus Schriftsteller*innen in Palästina ansprechen sollen – aus der entlegenen Ferne Deutschlands, einem Land, das sich in einer moralistischen Arroganz und einem Provinzialismus verzehrt, die schwer zu beschreiben, aber in Europa natürlich weder einzigartig noch unbekannt sind.

Wir werden versuchen, dir in langen, fortlaufenden Sätzen zu schreiben, um uns damit jener Qualität anzunähern, die dein Denken hat, wenn es uns erreicht – die Art, wie du deine Gedanken sorgfältig, aber frei, präzise und entwaffnend formulierst. Wir sind die Palestine Library Frankfurt, die (noch) kein Ort ist, sondern eine Sammlung von Büchern und eine Gruppe von Menschen. Diese Bibliothek ist bereits größer als wir.

Die Absage von Adania Shibli's Literaturpreis für *Eine Nebensache* war der Auslöser für unsere erste Gegenbuchmesse, direkt vor der Frankfurter Buchmesse im vergangenen Herbst, und nun befinden wir uns im Countdown zur zweiten, die am 17. Oktober beginnt. Selbstverständlich hoffen wir, eines Tages das Vergnügen und die Ehre zu haben, dich hier in Frankfurt persönlich begrüßen zu dürfen, und halten an diesem Wunsch fest.

zunächst möchten wir höflich anfragen, ob du mit uns vielleicht einige Gedanken teilen möchtest für die Abschlussveranstaltung unserer Palestinian Liberatory Book Fair am 19. Oktober. Wir sind uns natürlich des schmerzhaften Dilemmas bewusst, in dem wir uns befinden, wenn wir Autor*innen in Palästina bitten, noch mehr Tinte für uns zu vergießen, zu uns zu sprechen, Pläne mit uns zu schmieden und uns ihr Gewissen zu leihen; gleichzeitig glauben wir nicht, dass unser Schweigen eine respektvollere Würdigung deiner Arbeit und deines Denkens wäre.

Wir bitten einige Autor*innen, auf die folgenden Fragen zu antworten, gegebenenfalls auch indirekt: Wie können wir uns ein befreites Palästina vorstellen? Wie stellen wir uns eine dekoloniale Zukunft vor? Was können wir im Dienste dieser Vision von / Sehnsucht nach einer befreiten Zukunft tun?

→ EN Dear Aboud,
(we are not sure how you like
to be addressed...)

Your voice is so familiar and so dear to us from all the conversations you do on MAKC⁰¹ and your written voice also, the last 2 pieces you wrote for Communis simply knocked us out – *The Homely and the Beast* and *Death has died in Gaza*.⁰² we know we hardly know how to address writers in Palestine now from the remote distance of Germany, which is consuming itself with a moralistic arrogance and a provincialism that is hard to describe but of course neither unique nor unfamiliar in Europe no less.

We will try to write you in long run-on sentences to replicate the quality your thinking still has when it reaches us, the way that you formulate your thoughts carefully but freely and precisely and disarmingly. We are the Palestine Library Frankfurt, which is not (yet) a place but a collection of books and a group of people. The library is already larger than us.

The cancellation of Adania Shibli's literature prize for *Minor Detail* was the catalyst for our first counter-book fair in front of the Frankfurt Book Fair last fall, and now we are in the countdown to the second one starting on 17 October. Needless to say, we hope one day to have the pleasure and honor to host you here in Frankfurt, in person, and we hold on to this wish.

for now, we want to respectfully see if you might have some thoughts to share with us for the closing event of our Palestinian Liberatory Book Fair on October 19. perhaps it goes without saying that we acknowledge the painful dilemma we face in asking writers in Palestine to spill more ink for us, to speak to us, to make plans with us, to lend us your conscience, but then simultaneously we doubt that our silence would be a more respectful tribute to your work and your thinking.

We are asking several writers to respond to the following questions, even tangentially: How can we imagine a liberated Palestine? How do we imagine a decolonial future? What can we do in service of this vision of / longing for a liberated future?

⁰¹ Gemeint ist der Podcast *Millennials Are Killing Capitalism*: <https://millennialsarekillingcapitalism.libsyn.com/>

⁰² Vgl. <https://communispress.com/the-homely-and-the-beast/> (23. September, 2025) sowie <https://communispress.com/death-has-died-in-gaza/> (9. September, 2025).

⁰¹ *This refers to the podcast Millennials Are Killing Capitalism: https://millennialsarekillingcapitalism.libsyn.com/*

⁰² *See https://communispress.com/the-homely-and-the-beast/ (Sept 23, 2025), and https://communispress.com/death-has-died-in-gaza/ (Sept 9, 2025).*

Palestine Library Frankfurt

→ DE Die Palestine Library Frankfurt ist eine Initiative von Menschen und mehr als 500 Büchern über Palästina und andere antikoloniale Kämpfe, die in wechselnden Konstellationen und Kooperationen Vorträge, Buchvorstellungen und Zusammenkünfte organisiert. Von Donnerstag bis Samstag lesen wir in allen vorhandenen Sprachen aus unserer Sammlung vor, sprechen über unsere zweite Palestinian Liberatory Book Fair – ein dreitägiges Programm, das im Oktober 2025 direkt vor der Frankfurter Buchmesse stattfand – und diskutieren über Formen der Solidarität mit der palästinensischen Sache.

→ EN *An initiative of people and 500+ books on Palestine and other anti-colonial struggles, the Palestine Library Frankfurt holds talks, book events, and gatherings in various modes of collaboration and exchange. From Thursday to Saturday, we will read from our collection in all languages present, speak about our second annual Palestinian Liberatory Book Fair – a three-day programme which took place directly in front of the Frankfurter Buchmesse in October 2025, and discuss ongoing forms of solidarity with the Palestinian struggle.*



→ DE Im Rahmen des Campus zeigen Klassen und Gruppen von Kunsthochschulen und Universitäten aktuelle Arbeiten und eigens für das Festival produzierte Projekte. In diesem Jahr sind Studierende aus Den Haag, Gent, Karlsruhe, Bremen und Osnabrück beim EMAF zu Gast und bespielen mit Installationen, skulpturalen Arbeiten, Performances und geführten Rundgängen sowohl Kunsträume als auch Orte im öffentlichen Raum.

Im Projekt von und mit Any Jackson Chaturanga der HfK Bremen wird eine Turnhalle zum Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit Körpern in Erwartung und in Bewegung. In individuellen und kollektiven Choreografien erproben sie, was hör-, sag- und erfahrbar werden kann im Rahmen gesetzter Strukturen.

Visuelle und Soundkünstler*innen der LUCA – School of Arts entwickeln Screenings und Interventionen im öffentlichen Raum, die sich im Dialog mit dem Ort und miteinander entwickeln. Sie entfalten sich als eine Art Komposition in Echtzeit, die die Politik vorgefundener Alltagsorte befragt.

Der Masterstudiengang Künstlerische Forschung der Royal Academy of Art, Den Haag, ist mit Videoarbeiten, Installationen, Skulpturen und Performances vertreten, die um Musterbildung und Wiederholung, Infrastrukturen und Subversion oder die Materialität und Bewegung von Erinnerung kreisen.

Die Colonial Crimes Unit der HfG Karlsruhe nutzt forensische und spekulative Methoden, unterstützt durch eigens entwickelte technologische Hilfsmittel, um im Stadtraum von Osnabrück menschliche und nichtmenschliche Zeug*innen kolonialer Verbrechen aufzuspüren und dingfest zu machen.

Die Beiträge des Instituts für Kunst/Kunstpädagogik der Universität Osnabrück verweben Wissenschaft, Technologie und künstlerische Praxis. Sie verhandeln den offenen Prozess zwischen Regelwerk und Imagination und fragen, wie andere Codes, temporäre Allianzen und hybride Lernräume entstehen können.

Die Musik- und Kunstschule der Stadt Osnabrück entwickelt eine Rauminstallation, die sich mit sichtbaren und unsichtbaren institutionellen Strukturen und Codes auseinandersetzt.

→ EN *The Campus involves classes and groups from art schools and universities showing current works and projects specially produced for the festival. This year, students from The Hague, Ghent, Karlsruhe, Bremen and Osnabrück are our guests at EMAF, with their installations, sculptures, performances and guided tours taking over art spaces and public settings.*

In the HfK Bremen project by Any Jackson Chaturanga, a gymnasium becomes the starting point for an exploration of bodies in expectation and movement. In individual and collective choreographies, they try out what can be heard, said and experienced within the framework of set structures.

Visual and sound artists from the LUCA – School of Arts develop screenings and interventions in public space which are created in collective dialogue with the location. They unfold as a sort of a composition in real time that interrogates the politics of the everyday places they find.

The Master programme in Artistic Research at the Royal Academy of Art, The Hague is represented with video works, installations, sculptures and performances that revolve around pattern formation and repetition, infrastructures and subversion or the materialism and movement of memory.

The HfG Karlsruhe's Colonial Crimes Unit uses forensic and speculative methods supported by a specially developed technological aid in order to track down and apprehend human and non-human witnesses of colonial crimes in Osnabrück's urban area.

The works of the Institute of Art / Art Education at the Osnabrück University weave together academic research, technology and artistic practice. They deal with the open process between sets of rules and imagination and ask how other codes, temporary alliances and hybrid places of learning might be created.

The Music and Art School Osnabrück develops a spatial installation that grapples with visible and invisible institutional structures and codes.

→ The Campus is funded by



HfG Karlsruhe	130
HfK Bremen	132
LUCA – School of Arts, Ghent	133
Royal Academy of Art, The Hague	134
Osnabrück University	140
Music and Art School Osnabrück	142

CSI:

COLONIAL CRIMES UNIT

CSI: Colonial Crimes Unit Osnabrück 1490s–2026

→ Decoding the Colonial Algorithm research group

→ DE Die Stadt wurde aufgrund anonymer Hinweise als Tatort ausgewiesen. Vorläufige Ermittlungen bestätigen Hinweise auf fortdauernde kriminelle Aktivitäten, die bereits vor dem Westfälischen Frieden von 1648 stattfanden. Das aufkommende Modell des souveränen Nationalstaats erwies sich als entscheidend für die koloniale Expansion und lieferte eine Grundlage für die Aktivitäten internationaler Banden. Die Colonial Crimes Unit (CCU) deckte mithilfe hochspezialisierter Fähigkeiten, spekulativer Forschungsmethoden und fortschrittlicher forensischer Technologien ein Muster systematischen Missbrauchs und systematischer Ausbeutung auf. Zeug*innen und Opfer – ob tot oder lebendig, menschlich oder nicht-menschlich – wurden herangezogen, um zu bezeugen, dass die Stadt auf einer räuberischen Logik basiert, die lokale und globale Ökosysteme kommerzialisiert. Osnabrück ist eine anerkannte „Friedensstadt“, jedoch ist sie auch in Kolonialverbrechen verwickelt. Die berühmte Produktion und der Export von Osnabrücker Leinen sowie der Import von Kaffee und Tabak beruhten auf der Arbeit versklavter Afrikaner*innen. Biopolitische Regierungsführung ist auch geschlechtsspezifisch. Sollten die sogenannten „Hexenbäder“ (Ertränkungstests) nicht nur eine Form religiöser Hysterie gewesen sein, war dann die Hase mitschuldig?

Kann der Fluss die Geschichte hydropolitischer Regulierung infrage stellen? Warum ist diese kriminelle Geschichte unsichtbar? Es gibt Anzeichen dafür, dass sie bis in die Gegenwart andauert. Die in der Krahnstraße 57 ausgestellten Untersuchungsdaten und Beweise der CCU machen diese Zusammenhänge sichtbar.

Die Öffentlichkeit ist eingeladen, sich im Rahmen von Tatortrundgängen und Führungen durch die Altstadt an den Ermittlungen zu beteiligen.

→ EN *The city has been designated a crime scene based on anonymous informants. Preliminary investigations confirm evidence of ongoing criminal activity that predates the Peace of Westphalia in 1648. The emergent sovereign nation state model proved instrumental in colonial expansion, providing a logic for international gangs to operate. The Colonial Crimes Unit (CCU), utilising highly specialised skill sets, speculative research methodologies and advanced forensic technologies, exposed a pattern of systematic abuse and exploitation. Witnesses and victims – dead and alive, human and non-human – have been activated to testify that the city was built upon this predatory logic commodifying local and global ecosystems. Osnabrück is a recognised City of Peace or “Friedensstadt,” but it is also implicated in colonial crimes. The famed production and export of Osnaburg fabric, as well as the import of coffee and tobacco relied on the labour of enslaved Africans. Biopolitical governance is also gendered. If witch drowning tests were not simply a form of religious hysteria, was the Hase complicit? Can the river challenge a history of hydropolitical regulation?*

Why is this criminal history invisible? Indications show that it continues in the present. The CCU investigatory data and evidence display at Krahnstr. 57 make these connections visible.

The public is invited to engage in the investigations via crime scene routes and guided tours in the old town.

- Thursday, 23/04
13:00, Meeting point: Lagerhalle
Guided tour of investigation sites and crime board
Duration: 60' (in English)
- Friday, 24/04
13:00, Meeting point: Lagerhalle
Guided tour of investigation sites and crime board
Duration: 60' (in English)
- Friday, 24/04
20:31–20:55, Meeting point: Hexengang
Hauntologist witness rewind (in English)
- Saturday, 25/04
13:00, Meeting point: Conrad-Bäumer-Bridge
Investigative workshop on water based evidence gathering
Duration: 180' (in English)
- Sunday, 26/04
13:00, Meeting point: Lagerhalle
Guided tour of investigation sites and crime board
Duration: 60' (in English)
- Crime Board Display
Phyllis & Fellas, Krahnstraße 57

The CCU investigation into Osnabrück 2026 has been conducted by:

Navigation Imagineer: India Marie Adams / Forensic Flâneur: Ege Bayraktar / Phantasmatic Agitator: Leander Blaschke / Critical Cartographer: Rosa Maas / Hauntologist & Paranormal Visualisation: Anna Manankina / Hauntological Imagineer: Seungeun Lee / Psychic Research & Historical Analysis: Luna Labenz / Paranormal Communication: Diana McCarty / Forensic Interface & Human Intelligence Node: Feng Qianqian / Hauntologist & Witness Manifestation: You Qi / Collective Dream Interpretation: Helin Ulas / Hydrological Informant: Rroomba H-1648 / Natural Informants: Herons, Swans, Witches, Wild Common Carp, Southern Damsel flies, Frogs, Grasshoppers, a.o. / Research & Analysis: Abdalsalam Alhaj, Ben Blume, Benoit Feng, Alejandra Janus, Michael Janus, Caroline Meral, Istvan Molnar, Ewa Wasilewska a.o. / Crime Scene Modeling: Sónia Vaz Borges / Historical Forensics: David Muñoz Alcántara / Political Consequences: Ülkü Süngün / Research Exchange: HKU University of Arts Utrecht; Intermedia Department, MKE, Hungarian University of Fine Arts, Budapest; L'Esadse, School of Art and Design, Saint-Étienne; and KIT, Karlsruhe Institute of Technology.

- Decoding the Colonial Algorithm is part of the Critical Faculties – BiPoC+ FLINTA* an Kunstakademien Research initiative.
- Project supervisor: Prof. Diana McCarty
- Phyllis & Fellas is a protected site accused of witchcraft with rituals involving Hair, Heart & Art.

Description:
 How is it possible to be loud without being allowed?
 There are filters everywhere, replacing every
 to turn it into a bearable
 Are these new aloud?

Aloud
 ↳ Any Jackson Chaturanga

Any Jackson Chaturanga are: Mustafa Al Zubaidi, Eghbal Joudi, Jashua Bustos Chumasero, stefan pente, Djamilia Köckritz, Marina Marcomini, Ruomeng Huang, Nasrin Larjani, Moira Anouk Meine Fuentes, Pelle Schemmel, Tabea Felicitas Amrei Erhart, Bubü Mosiashvili, Kevi Teli & Gabriela Valdespino Prieto

↳ **DE** Any Jackson Chaturanga spielt mit Lautstärke, Zeit, Bewegung und Masse als Materialien für kollektive Aktionen. Eine Turnhalle als Ort des Trainings erzeugt gespannte Erwartung: Körper in Vorbereitung, kontrollierte Intensitäten, Vorhaben kurz vor der Umsetzung. Diese Vorfreude erfasst den Körper, bevor etwas geschieht – eine Form des Wissens, das der Sprache vorausgeht. Es ist, als wäre man bereits an einem Ort, ohne ihn erreicht zu haben. Durch Choreografien individueller und gemeinschaftlicher Arbeiten moduliert **Aloud** von und mit Any Jackson Chaturanga Rhythmen und Präsenzen, verschiebt die Grenzen zwischen Erlaubnis, Absicht und Dringlichkeit und versucht, das, was innerhalb (vor) gefasster Strukturen hörbar, sichtbar und greifbar gemacht werden kann, zu transformieren. Wie kann man laut sein ohne Erlaubnis?

Der Studiengang Freie Kunst an der HfK Bremen ist ein fünfjähriges Atelierprogramm mit zehn Professor*innenklassen in Bereichen wie Skulptur, zeitbasierter und multimedialer Kunst, Performance und Malerei. Er hat eine offene Klassenstruktur und wird mit einem Diplom und dem Meisterschüler*in-Titel abgeschlossen.

Die Klasse von Natascha Sadr Haghighian konzentriert sich auf verschiedene Formen der Installation und Skulptur, unabhängig von Medium oder Format. Die Gruppe arbeitet häufig an gemeinsamen Werken oder Projekten und tritt unter dem Namen Any Jackson Chaturanga auf.

↳ **EN** Any Jackson Chaturanga proposes to play with volume, time, movement, and mass as materials

for collective action. A gym as a site of training activates anticipation: bodies in preparation, contained intensities, undertakings about to unfold. Anticipation inhabits the body before it becomes event, a form of knowing that arrives ahead of language. It is like already being somewhere without having arrived yet. Through choreographies of individual and collaborative works, **Aloud** by and with Any Jackson Chaturanga modulates rhythms and presences, moves the limits between permission, intention and urgencies, and attempts to transform what can be made audible, visible and palpable within (pre)conceived structures. How is it possible to be loud without being allowed?

The fine arts programme at HfK Bremen is a five-year studio programme comprising ten professor classes in fields such as sculpture, time-based and multimedia art, performance, painting and more. It has an open class structure and completes with a diploma and Meisterschüler*in qualification.

The class of Natascha Sadr Haghighian focuses on various practices of installation and sculpture open to any media or format. The group often engages in collaborative works or projects and moves under the moniker Any Jackson Chaturanga.

↳ Project supervisor:
 Prof. Natascha Sadr Haghighian



On a Good Day, Only Moderately Precarious
 ↳ Sofie Bussé, Ray Hindryckx, Nora Keilig, Susan Smith & Esther Venrooij

↳ **DE** Unsere Arbeit geht von der Idee des prekären Ensembles aus – einer temporären Gruppe von Bild- und Tonschaffenden, die im Rahmen des von Anna und Lawrence Halprin entwickelten RSVP-Zyklus zusammenarbeiten. Wir bewegen uns zwischen den vier Elementen des Zyklus: Resources, Score, Valuation und Performance. Dabei werden wir sie eher als flexiblen Rahmen denn als feste Abfolge einsetzen. Ressourcen wie Klänge, Bilder, Gesten und Orte bilden die Grundlage, aus der offene Scores entstehen. Diese Scores dienen als Aufforderung zum Handeln und leiten Bewegungen und Entscheidungen, ohne dabei Möglichkeiten auszuschließen. Durch kontinuierliche Valuation (Halprins Praxis des Beobachtens, Bewertens und Anpassens in Echtzeit) ermöglichen wir, dass jeder Beitrag oder jede Verlagerung der Aufmerksamkeit die Richtung der Arbeit beeinflusst. Was wir als „Performance“ bezeichnen, ist die kontinuierliche Entfaltung dieser Interaktionen: ein kollektiver Prozess, der von der Reaktionsfähigkeit der Gruppe sowie ihrer Bereitschaft, in Bewegung zu bleiben, geprägt ist. In diesem sich wandelnden Kontext setzen sich die Studierenden mit Improvisation und Echtzeitkomposition auseinander, lassen Performances in alltägliche Räume eindringen und bringen diese auf behutsame Weise durcheinander. Wir hören Audio-Topografien: das Summen der Umgebung, den Nachhall von Körpern sowie die Spannung zwischen öffentlichen und privaten Rhythmen. Mit Hilfe erweiterter Hörpraktiken stimmen wir uns auf die subtilen politischen Mechanismen eines Ortes ein. Dabei entstehen Bilder und Klänge als Antworten, Fragen und Zögern. Mit jedem Beitrag verändert sich die Form des Ensembles, und es wird deutlich,

wie kleine Gesten das Gleichgewicht einer Gemeinschaft beeinflussen können.

↳ **EN** Our work begins with the idea of the precarious ensemble: a temporary group of image- and sound-makers collaborating through the RSVP Cycle developed by Anna and Lawrence Halprin. We move between its four elements: Resources, Score, Valuation, and Performance. We will use them as a flexible framework rather than a fixed order: Resources such as sounds, images, gestures, and locations form the ground from which open scores emerge. These scores serve as invitations to act, guiding movement and decision-making while keeping possibilities open. Through ongoing valuation (Halprin's practice of observing, evaluating, and adjusting in real time) we allow each contribution or shift in attention to influence the direction of the work. What we call "performance" is the continuous unfolding of these exchanges: a collective process shaped by the group's responsiveness and its willingness to stay in motion. In this shifting field, students engage in improvisation and real-time composition, letting performance seep into ordinary spaces and gently disrupt them. We listen to audio topographies: the hum of environments, the resonance of bodies, the friction between public and private rhythms. By drawing on expanded listening practices, we tune ourselves to the subtle politics of place. Images and sounds emerge as responses, questions, hesitations. The ensemble changes shape with each contribution, revealing how small gestures can tilt the balance of a collective.

↳ Haus der Jugend / Atrium
 Interventions in public space with drawings, movement and sound

↳ Corner Heger Straße / Rolandsmauer
 Film projection

↳ The Glass House, Dielingerstraße 21
 Scenography of drawings, movements and objects that continuously transforms throughout the festival and is repeatedly reenacted

↳ Project supervisor:
 Prof. Esther Venrooij

→ DE Die ausgestellten Arbeiten spiegeln die umfangreichen Forschungsprojekte wider, die die einzelnen Künstler*innen im Rahmen ihres Studiums im Fachbereich Master Artistic Research an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Den Haag entwickelt haben. Die Arbeiten umfassen verschiedene Disziplinen – von Video über Installation und Skulptur bis hin zu Performance – und sind jeweils aus einem bestimmten künstlerischen Interesse und einer Vielzahl kritischer Fragen entstanden, mit denen sich die Künstler*innen im Rahmen ihres Studiums auseinandergesetzt haben. Der Fachbereich bietet umfassende Unterstützung für forschungsbasierte kreative Untersuchungen und richtet sich an Künstler*innen, die sich damit auseinandersetzen möchten, wie künstlerisch-intellektuelles Schaffen die Sicht auf unsere komplexe Gegenwart bereichern kann. Basierend auf Vertrauen und Fürsorge legt die kleine Abteilung Wert auf strukturiertes Peer-Learning und Gruppenarbeit. Parallel zu den präsentierten Werken reflektiert die Ausstellung ihren eigenen Standort, indem sie den Austausch mit der Außenwelt anregt.

Du kannst einen Bus nehmen,
den du sonst nie nimmst.
Du kannst auf Stopp drücken,
aber nicht aussteigen.
Du kannst eine Vermutung anstellen
und dich irren.
Stattdessen nach links und noch einmal
um die nächste Ecke.
Du kannst ein Risiko eingehen,
und es zahlt sich nicht aus.

Du kannst einen Bus nehmen,
den du sonst nie nimmst.
Halt. Genau dort. Zwischen dem
Hier und dem Dort.
Du kannst auf Stopp drücken,
aber nicht aussteigen.
Du kannst eine Vermutung anstellen
und dich irren.
Du kannst ein Risiko eingehen,
und es zahlt sich nicht aus.

Das wird dein Einstiegspunkt sein.
Jetzt sieh genauer hin.

Räder drehen sich. Bremsen quietschen.
Körper lehnen sich vor und springen wieder
auf. Körper drehen sich.

Bilder drehen sich und Gedanken kehren unter
anderen Namen wieder. Was wie eine Wiederho-
lung aussieht, könnte eine Probe sein. Und was wie
eine Endlosschleife aussieht, könnte eine Linie sein.
Könnte sein. Denn jede Drehung birgt einen Bruch-
teil der Entfernung.

Der Bus, den du nimmst, ist der,
der niemals ankommt.

Es ist diese fortwährende Zeitspanne, in der wir uns
bewegen. Hin und her getrieben durch Rhythmen,
die sich beschleunigen, in dieser Beschleunigung
stagnieren, in dieser Stagnation wieder beschleu-
nigen und schließlich in eine nächste Phase dessel-
ben Spiels übergehen.

Wir begegnen uns innerhalb von Mustern,
die einander voraussetzen. Muster lieben Gesell-
schaft. Vorübergehende Begegnungen verstimmen
und stimmen uns neu. Im gleichen Summen schwin-
gen wir mit und glauben, wir seien still.

→ EN *The works brought together in this exhibition reflect each artist's extended research, which they have been developing during their studies at the Master Artistic Research department of the Royal Academy of Art in The Hague. The works span different disciplines – from video, installation and sculpture to performance – each emerging from a specific artistic interest and a set of critical questions the artists have been exploring within the department. The department offers advanced support for research-based creative enquiry. It is for artists who wish to explore how artistic-intellectual work can enrich their response to our complex present. Built on trust and care, the small department places value on structured peer learning and group work. Parallel to the presented works, the exhibition reflects on its site by fostering expanded relationships with the outside.*

*You can take a bus you never take.
You can press the stop but not get off.
You can make a guess and not be right.
To the left instead, and another turn,
around the next corner.
You can take a chance and have it not pay off.*

*You can take a bus you never take.
Stop. Right there. In between the
Here and the Over-there.
You can press the stop but not get off.
You can make a guess and not be right.
You can take a chance and have
it not pay off.*

*This will be your entry point.
Now, look closer.*

*Wheels turn. Breaks scream. Bodies lean and
bounce back to standing. Bodies pivot.*

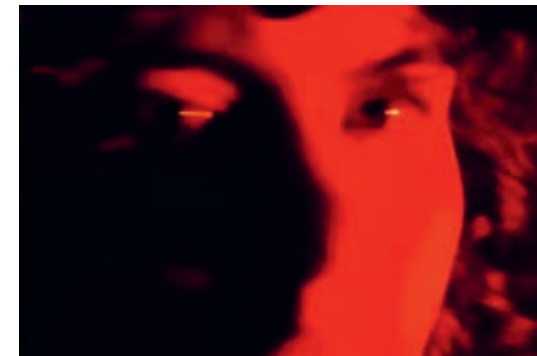
*Images spin and thoughts return wearing different
names. What looks like repetition may be rehearsal.
And what looks like a loop may be a line. May be. For
every rotation carries a fraction of distance.*

*The bus you take is the one
that never arrives.*

*It is in that ongoing stretch of time we travel. Fun-
neled back and forth through rhythms that accel-
erate, stagnate in that acceleration, accelerate in
that stagnation, and emerge onto a next phase of
the same game.*

*We meet within patterns that presuppose one
another. Patterns love company. Temporary en-
counters detune and retune us. In the same buzz,
we resonate, thinking we are still.*

→ Project supervisor:
Prof. Babak Afrassiabi



Avalanche Candy I
→ Ada Jochimsen

2026, Single-channel video installation, 2'

Ada Jochimsen works across sculpture, video, performance, and scenography. Her works evolve through each other – sculptures recur in performances, videos inhabit installations, bodies animate objects. She approaches images and bodies as choreographic fields, unstable terrains crossed by lines of force and marked by friction. Domestic mechanisms and everyday materials become provisional structures probing what it means for something to come alive.



Man Made Powders With Patricia
 ↳ **Andrėja Maiburovaitė**

2026, Single-channel video

Andrėja Maiburovaitė is a Lithuanian artist based in The Hague. Maiburovaitė's autobiographical work explores the intricate relationships between personal, socio-cultural, and economic realms. With a material approach to making she rethinks the labour associated with preparation. Appropriating the concept of Parergon, she focuses on background information and hidden meanings. By creating an accumulation of tension through storytelling, she aims for an elaborate and dramatic setting.



acorn is an acronym
 ↳ **Cemre Eraslan**

2026, Installation / performance

Cemre Eraslan is an artist and researcher based in The Hague. She investigates the kinds of novelties present in everyday recursion through the lens of speculative game and apparatus making – by setting up performances and installations that play with iterative prototyping, pattern recognition and improvisation as formative methods. Figures like the “acorn” become oracular third-places where the happenstance of the organic becomes a revelatory conduit.

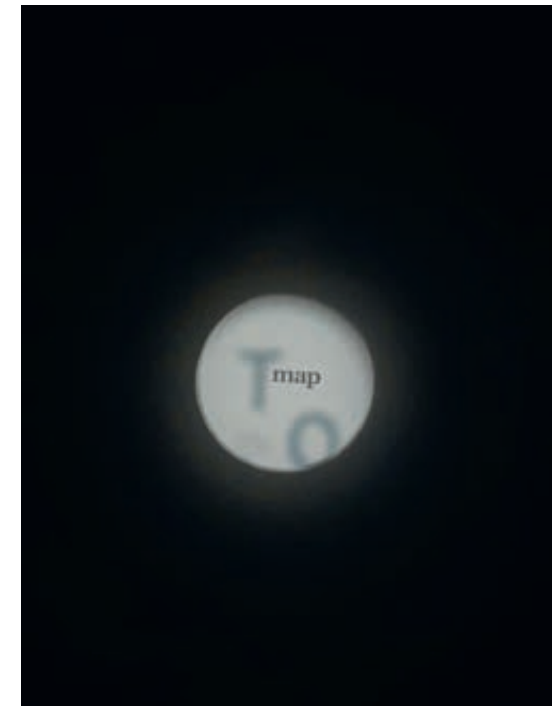


Whatever it Takes to Keep Her Sweet – Looking for a Blood Donor
 ↳ **Margherita Soldati**

2026, Installation / performance

Margherita Soldati is an Amsterdam-based artist, working across performance, installation, and writing. Her practice operates at the intersection of ecology, immunology, and political infrastructures of care. She approaches the body not as subject matter, but as a research apparatus and a site where environmental, agricultural, and medical systems become legible through contact. Her work explores how regimes of optimisation, sterility, and control shape organic life and human subjectivity. Working across greenhouses, laboratories, and exhibition spaces, she develops embodied methodologies that test proximity, exposure, and incompatibility. Drawing on scientific collaboration and critical theory, she engages material processes such as cultivation, extraction, and contamination, treating plant, soil, blood, and other matter as active participants in relational ecologies. Rather than resolving tensions, her practice sustains those between care and control, intimacy and antagonism, survival and system.

↳ Image: Emilia Martin



The Un-Anonymous Critics Club
 ↳ **Nezhla Imanzadeh**

2026, Open-mic performance, text-based work

There is an everlasting tension between reality and its subversion. My practice challenges binary divisions, using this tension as a source of energy not only to emphasize, but to gently caress the fragility of the consensus of our perceived reality. (Nezhla Imanzadeh)



Carpet nr. 4
↳ Jonas Motiejus Meškauskas

2026, Hand-cut cardboard, dimensions variable

Jonas Motiejus Meškauskas (born 1998 in Vilnius): "I am a visual artist and curator with a background in painting, now working with installation, temporary architecture, and fragmented visual structures. My practice is grounded in an attentiveness to non-precious, found, or discarded materials and their capacity to form not singular objects, but inter-connected infrastructures. I make spaces, where labour, shelter, control and care overlap. My installations often take the shape of clusters rather than unified compositions. Fragments remain in states of dependency rather than synthesis, producing porous environments that function as orientation fields rather than narratives. These spaces reflect contemporary existential uncertainty and infrastructural tension through gestures of ornamentation that accentuate emptiness. My practice deals with a yearning for dignity within despair that could emerge through working with thrown out remains and unresolved forms. Alongside my individual practice, I am actively engaged in curatorial work with a collective, where friendship and engagement with the margins of the art field are the main creative strategies. We approach exhibitions as temporary infrastructures, too. In our group shows, we form situations, in which meaning is not fully authored or stabilised, but held collectively, through shared uncertainty and sustained attention."



Night Shift
↳ Priyageetha Dia

2025, Single-channel video, 18'

Priyageetha Dia is an interdisciplinary artist whose work spans time-based media and installation. Her practice draws on archival inquiry, fieldwork, and speculative methods to unravel entangled narratives of colonial extraction, racialised labour, migration, and ecological transformation within South-east Asian and diasporic contexts. Grounded in her Tamil heritage and shaped by broader postcolonial realities, her practice mobilises speculative frameworks that destabilise hegemonic historiographies and expose the socio-spatial architectures through which power is materialised.



Woven in Passing, Held then Given
↳ Roland Farkaš

2026, Installation / performance

My work grows from what I remember and what I touch. I work with materials that stay close to me: willow branches, copper, found scraps, inherited tools. I build, dismantle, weave, carry, and activate them. Stories do not illustrate the work; they surface through handling, repetition, and circulation. Time folds and returns, reshaping what seemed past. I come from a Roma family, where silence and visibility exist in constant tension. I am not interested in preserving tradition as a fixed image. I approach it as a living practice, something to test, stretch, repeat, or reposition when necessary. Craft is not nostalgia but survival knowledge, rehearsal, and transformation.

I understand making as staying in-between: not finished, not resolved, not fully owned. This position resists simplification. It allows materials to carry traces of labour, care, exhaustion, and continuation. Through installation and performance, I open structures where fragility and activation remain possible. I return to weaving, letting images slip back into space. What is found, offered, or left behind enters the structure and continues its transformation. An image appears and does not remain flat. It leans toward matter. What the site releases or withholds shapes its next form. (Roland Farkaš)



Spectator
↳ Severi Aaltonen

10-channel video installation, 7'

Severi Aaltonen (born 1992 in Turku, Finland) is a contemporary artist who works with technology, images and archives. Aaltonen holds a bachelor's degree in Fine Arts from Academie Minerva, Groningen (2023), and is currently earning his master's degree in Artistic Research at the Royal Academy of Art, The Hague.

Aaltonen has a background in various sub-cultural activities which reject authority. He creates ways to subvert existing structures in society; from the cityscape to image and data economies. He uses his experiences in trespassing as a guideline for how he encounters material as an artist, expanding trespassing to misuse in a mode of making. Unauthorised access to archives and illegitimate editing of archival footage is at the core of his practice. He uses diverse second hand technologies as containers for his compositions. Aaltonen has shown work in Chroniques biennial in Marseille, in the New Current during Art Rotterdam and has contributed to the Groningen municipal archives. He is also a founding member of the collective GAP, which focuses on connections between audio visual presentations and techno raves. Aaltonen lives and works in The Hague.



Time-Based Art / SteamSpace

→ DE Im Kunst-Quartier des BBK und in der Galerie im Fenster des Instituts für Kunst/Kunstpädagogik der Uni Osnabrück werden die Arbeiten aus Zeitbasierter Kunst (Film, Sound, Performance und digitale Formate) sowie SteamSpace-Projekte mit Design Fiction/Design Futuring präsentiert. STEAM steht für Science, Technology, Engineering, Arts and Maths (dt. MINKT). Dieser Forschungsschwerpunkt von Prof. Dr. Bettina Bruder integriert das Zusammenspiel von sozialen Strukturen und technischen Systemen in einer inter- und transdisziplinären Erkenntnispraxis.

Die eingeladenen Künstler*innen und Designer*innen von SteamSpace mit Hagen Betzwieser, Elke Reinhuber, Vera Nowotny, Merlin Marski und Agnieszka Anna Wołodźko arbeiteten mit Studierenden an der Verwebung von Wissenschaft, Technologie und künstlerischer Praxis. Hier wurde Wahrnehmung dekodiert und Unsichtbares sichtbar gemacht – so entstanden Modelle experimentellen Lernens, die nicht nur Wissen vermitteln, sondern institutionelle Codes von Wissenschaft und Kultur reflektieren und befragen. Über künstlerische Experimente zu Fürsorge, Teilhabe und ökologischer Verantwortung entsteht so ein gestaltbarer Möglichkeitsraum, in dem

alternative Organisationsformen, Versammlungen und kooperative Strukturen sichtbar werden. Gemeinsam verhandeln die Arbeiten den offenen Prozess zwischen Regelwerk und Imagination. Sie fragen, wie andere Codes, temporäre Allianzen und hybride Lernräume entstehen können. Assembly ist hier ein Ort für künstlerische Forschung, Vernetzung und Austausch, soziotechnische Exploration und gesellschaftliche Visionen – vorläufig, durchlässig und veränderbar.

Die Filme des Bereichs Zeitbasierte Kunst (Prof. Dr. Barbara Kaesbohrer) setzen sich mit der Unvollständigkeit und Brüchigkeit von Wahrnehmung, Familie und eigener Selbstbehauptung auseinander.

→ EN *The Kunst-Quartier of the BBK (Association of Visual Artists) and the Galerie im Fenster of the Institute of Art / Art Education at the University of Osnabrück will present works from time-based art (film, sound, performance, and digital formats) as well as SteamSpace projects with design fiction/ design futuring. STEAM stands for Science, Technology, Engineering, Arts, and Maths. The research focus of Prof. Dr. Bettina Bruder integrates the interplay of social structures and technical systems in an interdisciplinary and transdisciplinary knowledge practice.*

The invited artists and designers from SteamSpace, including Hagen Betzwieser, Elke Reinhuber, Vera Nowotny, Merlin Marski, and Agnieszka Anna Wołodźko, worked alongside students to explore the intersection of science, technology, and artistic practice. The process involved decoding perception and making the invisible visible, resulting in models of experimental learning that not only impart knowledge, but also reflect on and question the institutional codes of science and culture.

Artistic experiments in care, participation, and ecological responsibility create a malleable space of possibility, making alternative forms of organisation, assemblies, and cooperative structures visible. Together, the works negotiate the open process that exists between rules and imagination. They explore how other codes, temporary alliances, and hybrid learning spaces might emerge. In this context, assembly becomes a space for artistic research, networking, exchange, socio-technical exploration and social vision – provisional, permeable and changeable.

The films in the time-based art section (Prof. Dr. Barbara Kaesbohrer) explore themes of incompleteness, fragility, family and self-assertion.

- Project supervisor:
Prof. Dr. Bettina Bruder
- Image: Part of SteamSpace-
Explorer-Kit by Hagen Betzwieser

Ohne Titel / Untitled

→ Josefina Böhme

Video, 2026, 1'

→ DE Zwischen Schwebezustand und Störung entfaltet sich ein Spiel mit Erwartung und Zerfall.

→ EN *Between a state of limbo and disruption, a play on expectation and decay unfolds.*

Verschwinden / Disappearance

→ Anastasia Brinkmann

Video, 2025, 4'

→ DE Welchen Einfluss haben verdrängte Emotionen auf Psyche und Körper?

→ EN *What effect do repressed emotions have on the mind and body?*

Journey

→ Jules Deeken,

Video, 2025, 1'

→ DE Animation als Traumreise zwischen Sehnsucht, Hilflosigkeit und dem Drang nach Freiheit.

→ EN *An animation that takes us on a dreamlike journey between longing, helplessness, and the longing for freedom.*

How the World Feels Sometimes

→ Carina Exner

Video, 2025, 2'

→ DE Was fühlen wir in einer Welt der ständigen Eindrücke und Reizüberflutung?

→ EN *What do we feel in a world of constant stimuli and sensory overload?*

Cycle

→ Jonas Hensel

Video, 2025, 2'

→ DE Ein Junge kauft sich an einer einsamen Tankstelle einen Snack. Doch die Zeit...

→ EN *A boy buys a snack at a deserted gas station. But time...*

Guten Morgen / Good Morning

→ Anna Wenderoth

Video, 2025, 2'

→ DE Der tägliche Kampf, mit Depressionen zu leben.

→ EN *The daily struggle of living with depression.*

Für die Familienchronik / For the Family History

→ Julia Schilowski

Video, 2025, 13'

→ DE Der Film erzählt vom Zerbrechen einer Familie durch Migration und Rückkehr auf der Suche nach Heimat und Zugehörigkeit.

→ EN *The film tells the story of a family torn apart by migration and the journey back in search of a home and a sense of belonging.*

Am Rüschenweg

→ Felicitas Dietl

Video, 2025, 7'

→ DE Der dokumentarische Essay erkundet in stillen Bildern die vielschichtige Erfahrung von Trauer.

→ EN *Through quiet images, this documentary essay explores the multifaceted experience of grief.*

VON

POPULÄR

BIS

PROVOKANT.

Abd: M/NDR



NDR kultur

Kulturpartner des EMAF

Da bin ich dabei.

KULTUR VOR DER TÜR?

Mit dem kultur.west Abo

online abonnieren auf
www.kulturwest.de



kultur.west
MAGAZIN FÜR KUNST UND GESELLSCHAFT IN NRW

springerin

Heft 4/25 - Bruchzonen

Jahresabo (4 Hefte) € 48,00
StudentInnenabo € 36,00
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

Abo- Einzelheftbestellungen
Redaktion springerin
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
T +43 1 522 91 24
F +43 1 522 91 25
springerin@springerin.at
www.springerin.at/en



Ma Ei, *Metamorphosis*, 2023, Melbourne, Courtesy: Ma Ei

EDITION • LE MONDE *diplomatique*

Südamerika

Koloniale Narben, radikale Gegenwart

taz Verlags- und Vertriebs GmbH, Friedrichstr. 21, 10969 Berlin

Südamerika

Koloniale Narben, radikale Gegenwart

In mehreren südamerikanischen Ländern stehen in diesem Jahr Wahlen an. Auch ohne die völkerrechtswidrigen Interventionen der USA – wie zuletzt in Venezuela – sind die politischen Aussichten düster. Viele Staaten des Kontinents werden bereits durch rechtsextreme Staatschefs und Verbündete der Trump-Administration regiert.

Mit Beiträgen u. a. von Ezequiel Adamovsky, Héléne Ferrarini, Manfred Kriener und Gabriela Wiener sowie neuen Karten und Infografiken von Adolf Buitenhuis

Jetzt bestellen



11 Euro, zzgl. Auslandsversand
broschiert, 96 Seiten
shop@taz.de
monde-diplomatique.de/edition39

Camera Austria

Platform Wars

S()fia Braga, Joshua Citarella,
Ganslmeier & Zibelnik,
Zarina Nares, Frida Orupabo

14. 3. – 17. 5. 2026

Curated by Mona Schubert

www.camera-austria.at

43.
**KASSELER
DOK FEST**
DOCUMENTAR
FILM
UND
VIDEO
17.-22.11.2026 + ONLINE → 29.11.

**CALL FOR ENTRIES
APRIL 2026**

WWW.KASSELERDOKFEST.DE

FILMLADEN KASSEL E.V. | GOETHESTR. 31 | 34119 KASSEL | FON: +49 (0)561 707 64-21 | DOKFEST@KASSELERDOKFEST.DE

DOC'S KINGDOM

International Seminar
on Documentary Film

13-18 November
2026

Odemira,
Portugal

www.docskingdom.org

apordoc
ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO

**REPÚBLICA
PORTUGUESA**
CULTURA

ICA INSTITUTO DO CINEMA
E DO AUDIOVISUAL

Odemira
MUNICÍPIO

36. INTERNATIONALES
**FILMFEST
 EMDEN**
 NORDERNEY
 03. - 10. JUNI 2026



WWW.FILMFEST-EMDEN.DE

Das Festival bedankt sich bei seinen Förderern:



KURZ
 FILM
 FESTIVAL
 KOELN

N°20 N°20
 N°20 N°20
 N°20 N°20

NOVEMBER
 24 - 29
 2026
 KFFK.DE



dokKa dokKa dok
 festival festival festival
 # # # # #
 13. - 17. 5. 2026
 karlsruhe
 dokKa.de

INTERNATIONAL SHORT FILM COMPETITION
 AUDIOVISUAL PERFORMANCES AND LIVE-ACTS
 SUPPORTING PROGRAMME
 THEMATIC FOCUS
 RETROSPECTIVE WORKSHOPS LECTURES
 CHILDREN'S AND YOUTH PROGRAMME
 MEDIA ART AND NET ART
 Film art
 MEDIA SPACE
 PRACTICE & DISCOURSE
 EXPANDED MEDIA EXHIBITION
 apply!
 2 MINUTES SHORT FILM COMPETITION
 SUBMIT ONLINE FROM APRIL 1 UNTIL JULY 1
OPEN CALL
 40. STUTTGARTER FILMWINTER FESTIVAL FOR EXPANDED MEDIA
 submit!
 www.filmwinter.de / apply

exground
 filmfest

39
 CINEMA WITHOUT LIMITS

wiesbaden 13 - 22 nov 2026
 www.exground.com

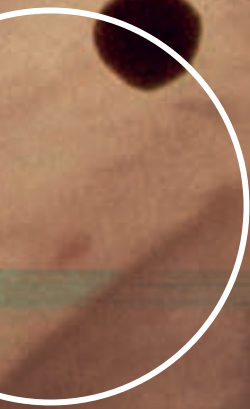
= FRAUEN
 22. - 26. APR 2026 **IN KÖLN**

= FILM
= FEST

INTERNATIONALES
 = FRAUEN = FILM = FEST
 DORTMUND + KÖLN

TICKETS:
 frauenfilmfest.com

Courtisane festival



1-5 April 2026
Ghent, Belgium

notes on cinema

Image: Marthe Peters — Henry is a girl who likes to sleep / Marva Nabili — The Sealed Soil © Venera Films / Karim Ainouz — Mariner of the Mountains

VIDEOEX INTERNATIONALES EXPERIMENTAL FILM & VIDEO FESTIVAL ZÜRICH

28th Ed. 22. – 31. MAY 2026 VIDEOEX.CH

CH-FOKUS: Aurélie Ferrier CH-SPECIAL: Augustin Rebetez VIDEO WINDOW: Nicole Bachmann und Johanna Kotlaris
Gastprogramm zu ISLAND mit Steina Vasulka, Roman Signer, Joan Jonas, Björk uvm. ARTIST FOCUS: Kevin Jerome Everson,
Lawrence Lek SPECIAL: Bildgedichte von Maria Lang (1945–2014), präsentiert von Ute Aurand Workshops, From the Archive,
Performances, Kinderprogramm Programm online ab 5. May 2026

International Film Festival 3 July 2026 Curtas 34th International Film Festival 17.–26 July 2026 Curtas

CALL FOR ENTRIES
Deadline 30 April 2026
More Info
submissions@curtas.pt
www.festival.curtas.pt

de Vila do Conde Vila do C

Marta
Herford

Ein Pixel allein ist nur ein Quadrat...

...aber verbunden ergeben sich Bilder, die uns bewegen.



Film & Medienbüro
Niedersachsen

Einmischen. Gestalten. Mitmachen.

www.filmbuero-nds.de

Jetzt Mitglied werden!



KUNSTRAUM
hase29 

09.05. – 01.08.2026

WIDER STAND

VON FEINEN RISSEN UND
TIEFEN ERSCHÜTTERUNGEN

HOMA EMAMI - PARASTOU FOROUHAR
NAZANIN NOORI - ANAHITA RAZMI

Mit freundlicher Unterstützung

OSNA
BRÜCK
DE FROHNSDORF

Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur

STIFTUNG
NIEDERSACHSEN
KUNST

Stiftung
Niedersachsen

In Kooperation mit dem
Morgenland Festival
Osnabrück

MORGENLAND
FESTIVAL
OSNAERUECK

Kunstraum hase29
Gesellschaft für zeitgenössische
Kunst Osnabrück e.V.
Hasestraße 29/30, 49074 Osnabrück
www.hase29.de // mail@hase29.de

Parastou Forouhar, | Surrender, seit 2006.
Foto: Presentation of the awardees of Villa Massimo, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2007

Museum für Kunst, Architektur und Design
marta-herford.de



086	7362	024	Katabasis
036	A Circle as the Center of the Whole	028	Kota emas / Golden Island
032	အသွင်ပြောင်းလဲခြင်းတစ်ခု / A Metamorphosis	092	Kusama's Self-Obliteration
136	acorn is an acronym	053	La huella / The Imprint
038	Afternoon Hearsay	053	La memoria de las mariposas / The Memory of Butterflies
076	Al-Manam / The Dream	121	Laki štrajk
132	Aloud Aloud	089	Lapis
122	Alternative Monument: Migrating Memory	024	Lengua muerta / Dead Tongue
101	Alternatives Denkmal für Deutschland (ADfD)	048	Lo demás es ruido / Everything Else Is Noise
141	Am Rüschenweg	026	Local Sensations
077	Amateurs, Stars and Extras or The Labor of Love	081	Mahmoud Darwish: As the Land Is the Language ...
056	Antuca	035	Make Heaven Crowded
059	Applied Magnetism – O início de uma luta / The Beginning of a Fight	120	MAKE THE SILENCE COUNT
135	Avalanche Candy I	136	Man Made Powders With Patricia
091	Beatles Electroniques	039	Manal Issa, 2024
094	Black TV	090	Momentum
047	Bouchra	021	Morgenkreis / Morning Circle
107	Built to Order I – Dreamstalker, Zornblume, Traumstaub, Falling Down	019	Muistot liikkuvat kuin kaukaiset saaret / Memories Move Like Distant Islands
138	Carpet nr. 4	094	Music with Balls
130	CSI: Colonial Crimes Unit Osnabrück 1490s–2026	043	My Heart Beats Only for Her
141	Cycle	042	Next Life
031	گل های شب دریا / Daria's Night Flowers	138	Night Shift
060	Deux festivals à Grenoble / Two Festivals in Grenoble	092	OffOn
031	Di notte / At Night	141	Ohne Titel / Untitled
088	Enigma	133	On a Good Day, Only Moderately Precarious
073	Falling Is Not Collapsing, Falling Is Extending	124	Palestine Library Frankfurt
044	Frauen in Berlin / Women in Berlin	022	Penkelemes
141	Für die Familienchronik / For the Family History	088	Permutations
030	Gallinazo	075	Perpetual Recurrences
141	Guten Morgen / Good Morning	089	Phenomena
079	Have You Ever Killed a Bear or Becoming Jamila	021	Pinktoned
104	Hear her calendar system a year of thirteen months	087	Poemfield 7
091	Hello	027	pressing
025	Hiding Places	029	Rojo Žalia Blau
141	How the World Feels Sometimes	090	Samadhi
020	In the Animal's Skin	110	Sehen wer wir sein (s w)ollten
098	Jarramplas	113	sensational view, tired screams
141	Journey	030	Sharp Objects
019	Jirapo	093	Single Wing Turquoise Bird Light Show Film
		033	SLET 1988
		035	Slowest Smile
		139	Spectator
		032	Suíte dos viajantes / Travelers' Suite
		055	Tambaku Chaakila Oob Ali / Tobacco Embers
		033	The Early Sun, Red as a Hunter's Moon
		093	The Leap
		137	The Un-Anonymous Critics Club
		040	This Suffocating Now
		142	Überfragt / At a Loss
		087	UFOS
		023	Un montón de silencios / A Bundle of Silences
		046	Underground
		054	Vermelho bruto / Rough Red
		141	Verschwinden / Disappearance
		052	Vestibules

034	Warnungen an die ferne Zukunft / Warnings to the Distant Future
123	What if We Tried This
037	What We Said to Brussels Airlines
137	Whatever it Takes to Keep Her Sweet – Looking for a Blood Donor
079	Who Is Afraid of Ideology? Part 1
080	Who Is Afraid of Ideology? Part 2
072	Who Is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistencias
074	Who Is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot
078	Who Is Afraid of Ideology? Part 5: Right of Passage
045	With Hasan in Gaza
139	Woven in Passing, Held then Given
086	XFilm

037	Collectif Faire-Part	091	Paik, Nam June
130	Decoding the Colonial Algorithm research group	124	Palestine Library Frankfurt
140	Deeken, Jules	038	Peng, Zuqiang
054	Devulsky, Amanda	132	Pente, Stefan
093	DeWitt Ditto, Tom	035	Peoples, Alee
138	Dia, Priyageetha	048	Pereda, Nicolás
142	Diekhaus, Jonas	042	Phuntsog, Tenzin
140	Dietl, Felicitas	033	Piron, Adam
142	Düvel, Frauke	032	Pirondi, Leonardo
136	Eraslan, Cemre	033	Popivoda, Marta
132	Erhart, Tabea Felicitas Amrei	130	Qi, You
140	Exner, Carina	130	Qianqian, Feng
139	Farkaš, Roland	035	Reinke, Steve
053	Fuentes Sadowski, Tatiana	094	Riley, Terry
023	Gallisá Muriente, Sofía	123	Rogalska, Alicja
142	Hanneken, Katharina	019	Rojas Arias, María
140	Hensel, Jonas	130	Rroomba H-1648
133	Hindryckx, Ray	026	Saenjaroen, Tulapop
132	Huang, Ruomeng	132	Schemmel, Pelle
107	Hughes, Bethan	140	Schilowski, Julia
101	Hyldig Dal, Mikala	029	Schmid, Viktoria
122	←	086	Schofill, John
022	Igwe, Onyeka	034	Schroeder, Stefanie
121	Ilic, Isidora	087	Schwartz, Lillian
137	Imanzadeh, Nezhla	088	←
030	Jacoby, Daniel	075	Shilleh, Reem
034	Jaschnow, Juliane	101	Siska
024	Jiménez, José	122	←
135	Jochimsen, Ada	093	Single Wing Turquoise Bird
132	Joudi, Eghbal	133	Smith, Susan
091	Kaprow, Allan	101	Sokhon, Nour
133	Keilig, Nora	122	←
030	Kifu, Taufiqurrahman	137	Soldati, Margherita
040	Kirchenbauer, Vika	043	Soueid, Mohamed
142	Knaul, Leona	021	Stoltz, Mike
087	Knowlton, Ken	039	Subrin, Elisabeth
088	←	031	Tafakory, Maryam
132	Köckritz, Djamilia	094	Tambellini, Aldo
110	Kötzle, Robin	132	Teli, Kevi
092	Kusama, Yayoi	020	Tsviatkova, Yuliya
130	Labenz, Luna	130	Ulas, Helin
046	Lampson, Mary	036	Utkarsh
132	Larijani, Nasrin	132	Valdespino Prieto, Gabriela
130	Lee, Seungeun	087	VanDerBeek, Stan
052	Lefkowitz, Myriam	019	Virri, Saarlotta
130	Maas, Rosa	142	Von der Heide, Max
136	Maiburovaité, Andréja	044	Vora, Chetna
076	Malas, Mohamad	030	Wade, Hattie
130	Manankina, Anna	142	Wagner, Fritzi
132	Marcomini, Marina	056	Warmi Cine y Video
132	Meine Fuentes, Moira Anouk	140	Wenderoth, Anna
138	Meškauskas, Jonas Motiejus	046	Wexler, Haskell
113	Mohr, Sarah Reva	089	Whitney, James
024	Moolhuijsen, Martin	088	Whitney, John
132	Mosiashvili, Bubú	091	Yalkut, Jud
086	O'Neill, Pat	092	←
		055	Yugantar

39. European Media Art Festival Osnabrück

ALL
THE BEST
FROM
NORDMEDIA!

EMAF

European
Media Art
Festival No 40

Save the
Date:

21-25
APRIL
2027