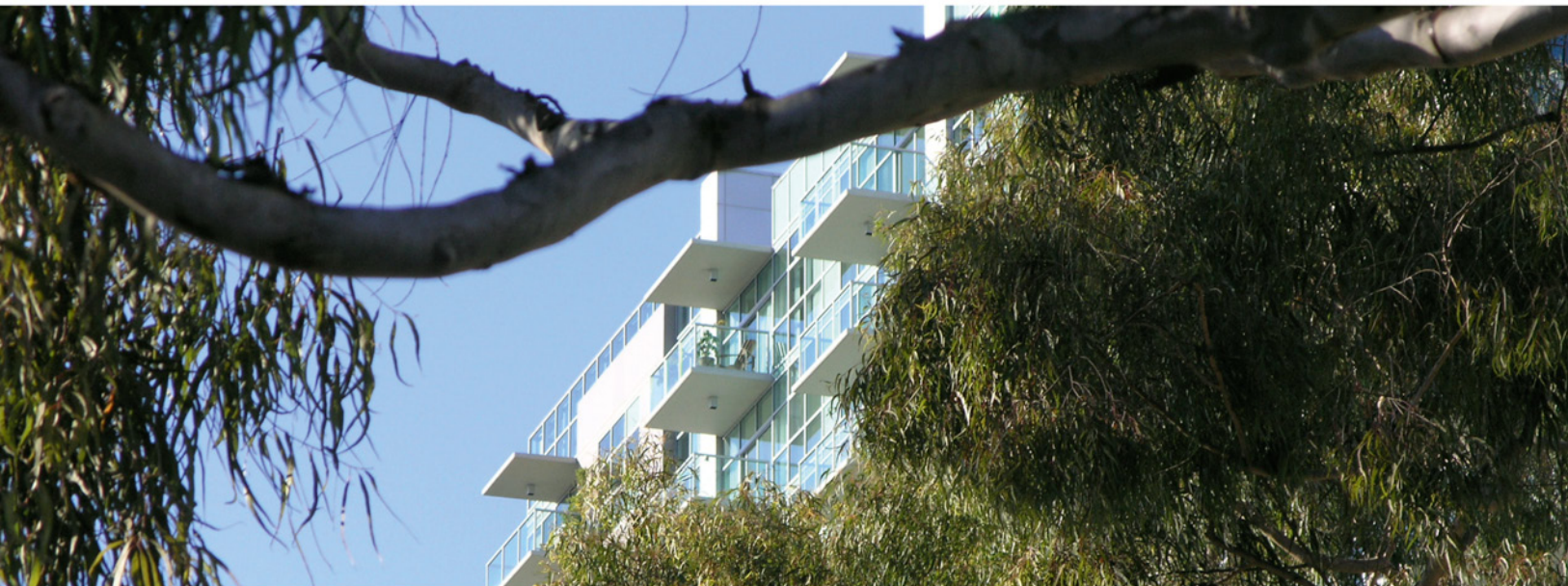




DOUBLE LOCATION

KARINA NIMMERFALL



2007 – 2008

2 Kanal-Video-Skulptur
und 3D-Animation
übertragen auf DVD
*2 channel video sculpture
and 3D animation
transferred to DVD,*
2 min, 16:9, PAL

Holz, Dispersion
Projektionsfolien,
3 DVDs, 3 Player, Monitor,
2 Videoprojektoren
*Wood, paint, projection
screens, 3 players, 3 DVDs,
monitor, 2 video projectors*

Größe variabel
Dimensions variable
ca. approx.
200 x 520 x 225 cm

Installationsansichten
Installation views
Kunstverein Medienturm
Graz (A), 2008

Abb. Seite
Fig. page

03 – 05, 26 – 27, 37

Double Location

The Ambassador Hotel

Ausgangspunkt des Projekts bildet das legendäre 1921 erbaute und 2006 zerstörte Ambassador Hotel in Los Angeles, das nicht nur eng mit der Geschichte Hollywoods verbunden war, sondern 1968 auch negative Berühmtheit durch die Ermordung Robert Kennedys erfuhr. Nach seiner Schließung im Jahre 1989 wurde es ausschließlich an Filmproduktionen vermietet und war eines der meist benutzten Filmsets in Los Angeles. *Double Location (The Ambassador Hotel)* benutzt dieses Phänomen um die berühmte und als Kulisse für unzählige Film- und TV Produktionen verwendete Lobby des Hotels zu „rekonstruieren“. Dabei handelt es sich jedoch um kein „objektives“ architektonisches Raummodell an Hand von Dokumentationsmaterial, sondern um einen virtuellen Raum, der auf kollektiven Erinnerungen und medial vermittelten Raumbeschreibungen basiert: Der virtuelle Raum im Video wird aus einer Überlagerung medialer Informationen erzeugt und spielt mit dem Phänomen eines vielschichtigen Filmraums, einem Raum, der durch seine unzählige filmische Verwendung auf die Wahrnehmung des „Realraums“ des Hotels und damit auf unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit zurückwirkt.

Starting point of the project is the legendary Ambassador Hotel in Los Angeles, which was built in 1921 and pulled down in 2006. The hotel is not only linked to the history of Hollywood, but also received negative fame as Robert Kennedy was assassinated in its kitchen 1968. After the hotel was shut down in 1989, it was exclusively used as movie set for film and television productions and ranged among the most widely used movie sets in Los Angeles. The project "Double Location (The Ambassador Hotel)" uses this phenomenon in order to "reconstruct" the famous hotel lobby; this "reconstruction" is not an "objective" architectural space model based on documentary material, but a virtual space which is grounded in collective memories and medially transported descriptions of space. The virtual space in the video is generated from different layers of medial information and plays with the phenomenon of a multiple film set: a space that – through its uncountable cinematic usage – reacts upon the perception of the "real space" of the hotel, and thus on our perception of reality.







2008

Begehbare 2 Kanal-
Video-Rauminstallation
*2 channel video space
installation, accessible by
the viewers*

Lackiertes Holz, Stoff,
Projektionsfolien,
2 DVDs, 2 Player,
2 Videoprojektoren
*Painted wood, fabric,
2 projection screens,
2 DVDs, 2 players,
2 video projectors*

Größe variabel
*Dimensions variable
ca. approx.
400 x 400 x 225 cm*

Installationsansicht
*Installation view
Kunstraum Düsseldorf (D)
2008*

Abb. Seite
Fig. page

07

Remake

Architectural Overdub

Bezugnehmend auf architektonischen und „kulturspezifischen“ Raum sowie deren Repräsentationstrategien in Filmproduktionen geht *Remake (Architectural Overdub)* der Frage nach, wie diese Sujets umgesetzt bzw. „übersetzt“ werden, indem es das Resultat einer durch mehrere Übersetzungsvorgänge geschleusten Architektur untersucht: Ausgangspunkt der Installation bildet der amerikanische Horrorschocker *The Grudge* (2004), dessen japanisches Original für den westlichen Massengeschmack neu produziert wurde. Für die amerikanische Version des Films wurde ein traditionelles japanisches Haus entworfen – ein filmtaugliches, auf japanischen Architektur-Versatzstücken basierendes Filmset. *Remake (Architectural Overdub)* übersetzt – ähnlich wie beim Prinzip des „Dubbing“ (Synchronisation eines Films in eine andere Sprache) – dieses Filmset noch einmal und spielt dabei mit den Auswirkungen von solchen Überarbeitungen: Die einzelnen Raumfragmente der Installation enthalten Übersetzungsfehler und bilden nur mehr formale Anleihen an japanische Architektur, die jedoch vom Betrachter noch als „typisch japanisch“ wahrgenommen werden können.

In relation to architectural and “cultural specific” space, as well as the strategies for its representation in film production, “Remake (Architectural Overdub)” researches how these subjects are “translated”, while also investigating the results of these processed architectural depictions. Starting point of the project is the U.S. horror shocker “The Grudge” (2004), whose earlier Japanese original version was later remade for a western mainstream market. For the new U.S. film version a traditional Japanese house, based on Japanese architectural fragments, was redesigned as a filmstage – one created naturally to be more comfortable for the large scale technical filming process. “Remake (Architectural Overdub)” translates this filmstage – through a technique similar to that of “dubbing” (synchronizing a film in a different language) – again and plays with the consequences of such revisions. The result of this new translation being that the single architectural fragments of the installation now contain “mistranslations” and transform once again these formal aspects and details of a Japanese architecture: those which are recognized by the viewers as “typical Japanese”, but are in reality no more than cinematic cliché.









.....
2006
.....

Begehbare 2 Kanal-
Video-Rauminstallation
*2 channel video space
installation, accessible by
the viewers*

.....
Holz, Dispersion,
Rückprojektionsfolien,
2 DVDs, 2 Player,
2 Videoprojektoren,
2 Projektionsspiegel
*Wood, paint, rear projec-
tion screens, 2 DVDs,
2 players, 2 video projec-
tors, 2 projection mirrors*

.....
Größe variabel
*Dimensions variable
ca. approx.*

550 x 540 x 230 cm
.....

Installationsansichten
Installation views
Bucket Rider Gallery,
Chicago (US), 2006
.....

Abb. Seite
Fig. page

13 – 15

Second Unit:

New York







.....
2005
.....

Begehbare 2 Kanal-
Video-Rauminstallation
*2 channel video space
installation, accessible by
the viewers*

.....
Holz, Dispersion,
Rückprojektionsfolien,
2 DVDs, 2 Player,
2 Videoprojektoren,
2 Projektionsspiegel
*Wood, paint, rear
projection screens,
2 DVDs, 2 players,
2 video projectors,
2 projection mirrors*

.....
Größe variabel
*Dimensions variable
ca. approx.
530 x 650 x 225 cm*

.....
Installationsansichten
Installation views
Galerie Grita Insam,
Wien *Vienna* (A), 2005

.....
Abb. Seite
Fig. page

17 – 19, 58 – 59
.....

Second Unit:

Las Vegas















Mythos und Langeweile – und Mythos

Maren Lübbke-Tidow

„Die Villen der Camorristen, Perlen aus Zement, liegen überall in der Provinz Caserta hinter hohen, von Videokameras überwachten Mauern versteckt. Es gibt Dutzende davon, sie sind ausgestattet mit Marmor und Parkett, Säulengängen, Treppen und Kaminen, in deren Granit die Initialen der Bosse einmeißelt sind. Eine dieser Villen ist ganz besonders prächtig ausgestattet. Zumindest ranken sich die meisten Legenden um sie. In Casal di Principe kennt man sie nur unter dem Namen *Hollywood*. Ein Name, ein Begriff. Was dieser Name bedeutet, liegt auf der Hand. Man kann sich gut vorstellen, wie weitläufig und luxuriös sie ist. Aber das ist nicht alles. Walter Schiavones Villa hat tatsächlich etwas mit Hollywood zu tun. In Casal di Principe erzählt man sich, der Boss habe seinen Architekten damit beauftragt, ihm eine Villa zu bauen wie die des kubanischen Gangsters Tony Montana in Miami. Er hatte *Scarface* immer wieder gesehen und war von dem Film dermaßen beeindruckt, dass er sich mit der Hauptfigur identifizierte. [...]“¹

Von der Brian De Palma *Scarface*-Villa Tony Montanas über Walter Schiavones gedoppelte *Hollywood*-Villa in Casal di Principe ab in die Lobby des berühmten Ambassador Hotels in Los Angeles: Ob hier je ein geschäftliches oder auch privates, in jedem Fall aber ein reales Zusammentreffen von mafiosen Organisationen zugehöriger Italoamerikaner stattgefunden hat, darüber mag mit Sicherheit – wenn überhaupt – nur die zuständige Polizeibehörde Auskunft geben. Die Eingangshalle mit ihrer luxuriösen Ausstat-

Myth and Boredome – and Myth

“Camorra villas are pearls of cement tucked away on rural streets, protected by walls and video cameras. There are dozens and dozens of them. Marble and parquet, colonnades and staircases, granite fireplaces with the boss’s initials. One, the most sumptuous, is particularly famous, or perhaps it has merely generated the most legends. Everyone calls it *Hollywood*. Just saying the word makes you understand why. It’s not difficult to guess the reason for the name, easy to imagine the spaces and splendor. But that’s not the whole of it. Walter Schiavone’s villa really does have a link to Hollywood. People in Casal di Principe say the boss told his architect he wanted a villa just like Tony Montana’s, the Miami Cuban gangster in *Scarface*. He’d seen the film countless times and it had made a deep impression on him, to the point that he came to identify with the character played by Al Pacino. [...]“¹

From Brian De Palma’s *Scarface* villa of Tony Montana to Walter Schiavone’s look-alike *Hollywood* villa in Casal di Principe, it’s off to the lobby of the famous Ambassador Hotel in Los Angeles: whether any Italian-Americans belonging to Mafia organisations ever actually met here, be it for business or private affairs, only the appropriate police authority – if anyone – can reliably say. The lobby with its luxurious appointments, that Karina Nimmerfall reconstructed in a photorealistic 3D animation, transferring it into the walk-in video installation *Double Location (The Ambassador Hotel)*, would certainly have offered an image-making, if not ex-

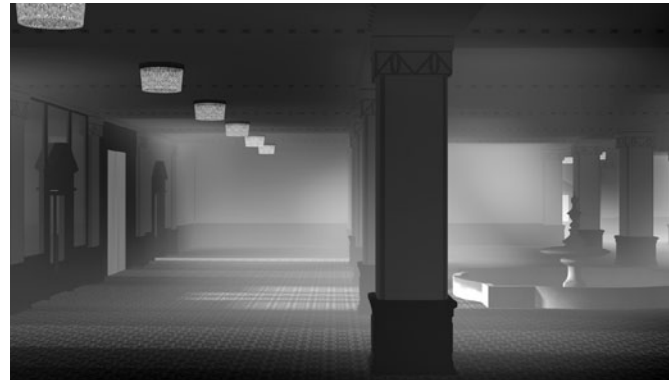
tung jedenfalls, die Karina Nimmerfall in einer fotorealistischen 3D-Animation rekonstruiert und in die begehbare Videoinstallation *Double Location (The Ambassador Hotel)* überführt hat, hätte ein wenn auch unter moralischen Gesichtspunkten nicht unbedingt standesgemäßes, so doch zumindest imagebildendes Ambiente dafür geboten. Als Kulisse für einen typischen US-amerikanischen Mafiafilm bedient die Repräsentationsarchitektur der Hotellobby aber in jedem Fall alle Klischees, die Hollywood in Bezug auf die Mafia selbst hervorgebracht und in schier unendlichen Produktionen immer wieder erneuert hat, Springbrunnen inklusive. Das 1921 erbaute, 1989 geschlossene und im Anschluss bis zu

.....
26 – 27 *Double Location (The Ambassador Hotel)*, 2007. Animation, übertragen auf DVD / transferred to DVD, 2 min, 16:9, PAL. Kamerafahrt entlang einem computergenerierten Architekturmodell / Travelling along a computer generated architectural model.



actly morally appropriate setting for such a purpose. As a backdrop for a typical U.S. Mafia film, the prestigious architecture of the hotel lobby certainly fits all the clichés that Hollywood itself has created and, with a seemingly never-ending stream of productions, perpetuated regarding the Mafia – fountain included. The hotel, built in 1921, closed in 1989, and since then rented out almost exclusively for film productions until its demolition in 2006, was one of the most used film sets in Los Angeles – with upward of one hundred productions a year.

I am sure that the abundant research material that formed the conceptual starting point for Nimmerfall's *Double Location* – including a work that she presented at her *Hollywood ist ein Verb* exhibition co-designed with Isabell Heimerdinger at Kunstverein Medienturm in Graz – featured a couple of Mafia films in which subtle to dramatic scenes were set in precisely this hotel lobby;

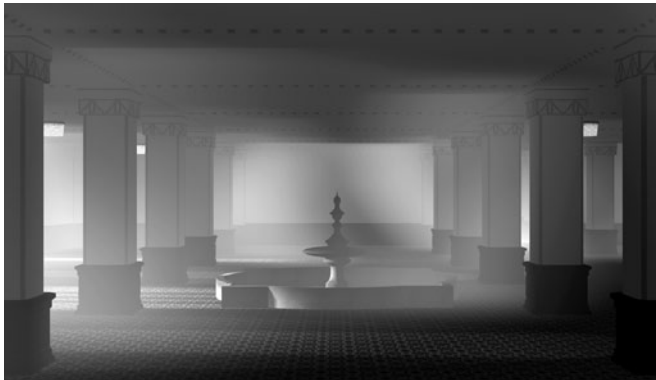


seinem Abriss 2006 nahezu ausschließlich für Filmproduktionen vermietete Haus war mit über hundert Produktionen im Jahr eines der meistgenutzten Filmsets in Los Angeles.

Ich bin mir sicher, dass unter dem vielen Recherchematerial, das konzeptioneller Ausgangspunkt für Nimmerfalls *Double Location* war – u.a. eine Arbeit, die sie in ihrer gemeinsam mit Isabell Heimerdinger konzipierten Ausstellung *Hollywood ist ein Verb* im Kunstverein Medienturm in Graz gezeigt hat – auch der eine oder andere Mafiafilm war, in dem sich in exakt dieser Hotellobby subtile bis dramatische Szenen abgespielt haben. Ob *Scarface* auch darunter war? Sollte sich Clanchef Walter Schiavone je auch außerhalb seiner ehemals hochgesicherten Villa auf den Spuren von Tony Montana befunden haben, so wäre ihm dieses Hotel sicher als eine seiner sozialen Stellung würdige Absteige erschienen. Tony Montana aber wäre er dort nicht begegnet – und Al Capone, nach

whether *Scarface* was one of them? If clan boss Walter Schiavone ever left his formerly high-security villa on the trail of Tony Montana, he certainly would have found this hotel to be a joint befitting his social standing. Yet he would not have met Tony Montana there; and Al Capone, upon whom the Montana character was based, and who actually turned up with his entourage on the set of Howard Hawk's original film in 1932 to supervise shooting (and who also hailed from the same region in Campania as Schiavone) is long dead anyway; but perhaps he might have found his actor, Al Pacino: for at that time many Hollywood stars resided at the Ambassador.

But Karina Nimmerfall's work is not about the Mafia. Rather, it is about enclosed space, its perception, and its portrayal in the cinematic medium of Hollywood. In a process of de-montage she



dessen Vorbild wiederum die Figur Montanas gestaltet war, und der tatsächlich am Set zur Originalverfilmung 1932 von Howard Hawks höchstpersönlich mit seiner Entourage erschien, um die Dreharbeiten zu überwachen (und der darüberhinaus aus dem gleichen Landstrich in Kampanien stammte wie Schiavone), ist sowieso schon lange tot – vielleicht aber seinem Darsteller Al Pacino, denn im Ambassador residierten viele Hollywoodstars.

Aber in der Arbeit von Karina Nimmerfall geht es nicht um die Mafia. Es geht in ihr vielmehr um umbaute Umgebung, ihre Wahrnehmung und ihre mediatisierte Darstellung im Hollywood-Kino. Alles, was hier einem Bild eingeschrieben ist, alle Mythen und Legenden, die sich mit nur einem einzigen Kinobild entwickeln mögen, werden von ihr in einem Demontageverfahren entleert und zurückgeführt auf die pure Existenz der vorgefundenen räumlichen Situation. Darin trifft sich ihre Arbeit gewissermaßen mit einem Kapitel aus dem Bestseller *Gomorra* von Roberto Saviano – wenn auch unter anderen Vorzeichen. Denn in seiner Erzählung über die *Hollywood* benannte Villa des Camorristen Walter Schiavones wiederum geht es um die mediatisierte Darstellung von Raum und seine auf die Realität rückspiegelnden Effekte, um seine Wirkmächtigkeit. Die Geschichte seiner *Reise in das Reich der Camorra* beschreibt u.a. wie realitätsmächtig die im Kino produzierten klischeehaften Darstellungen (von der Mafia) geworden sind, wie das Kino zum Vorbild, zur Chiffre für einen bestimmten (kriminellen, aber eben auch Bau-) Stil geworden ist. Wie eng Mythos und Langeweile miteinander verflochten sind, wie aus dem Nebel der stumpfen Realität durch die Illusionsmaschinen immer wieder zum Mythos taugliche Figuren aufsteigen und gleichsam

empties everything that is ingrained in the image, all the myths and legends that may be created by a single cinema picture, taking it back to the pure existence of the given spatial situation. In this respect her work coincides, in a sense, with a chapter from the bestseller *Gomorra* by Roberto Saviano – albeit from a different perspective. For his story about Camorrista, Walter Schiavone's *Hollywood* villa is about the media representation of space and its effects reflecting back on reality – its potency. The tale of his *Personal Journey into the Violent International Empire of Naples' Organized Crime System* describes how strongly the stereotyped cinematic portrayals (of the Mafia) have come to impact reality,



28 Aus der Serie / From the series: *Substitute Locations (Hudson/Warner Residence, Las Vegas)*, 2005, Detail. C-Print und Inkjetprint auf Archivpapier in Passepartout / C-print and archival inkjet-print in matboard, 46.5 x 40 cm.

wieder in ihm entschwinden – und dabei den Raum und die Realität verändern – das mag das Nebeneinanderstellen von Savianos literarischer Darstellung von *Hollywood* und Nimmerfalls medienanalytisches Verfahren, das in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Hollywood-Kino sichtbar wird, zeigen.

„Seinem Architekt soll der Boss eine Videokassette mit dem Film in die Hand gedrückt haben. Er wollte haargenau die gleiche Villa wie in *Scarface*, diese und keine andere. Eine Geschichte, ganz nach dem Geschmack der Bosse, deren Aufstieg zur Macht oft von Legenden umrankt und mit Großstadtmythen geschmückt ist. Sobald der Name *Hollywood* fiel, fing immer irgend jemand zu erzählen an, wie er als Kind den Fortgang der Bauarbeiten mit eigenen Augen verfolgt habe, im Vorbeifahren auf dem Rad, bis ganz allmählich die Leinwandvilla Tony Montanas in der Wirklichkeit Gestalt gewann. [...]“

Was beide Positionen – Saviano und Nimmerfall – eint und sie so spannend macht ist ihr pseudodokumentarischer Stil. Der Trick ist, Faktisches und Fiktives in Eins zu setzen und so lange wechselseitige Beziehungen herzustellen, bis der ursprüngliche Referent gleich in einer zum Kreis geschlossenen Spirale nicht mehr unmittelbar erkennbar ist. Saviano tut dies aus einer Haltung des politischen, investigativen Journalisten, der aufzeigen, offenlegen und auch wachrütteln will. Nimmerfall als bildende Künstlerin hingegen inszeniert ein intellektuelles Spiel darum, wie über die Darstellung von Raum Bedeutung konstituiert wird, wie sich die Referenten gegenseitig erst errichten und im Verlauf zu bedingen beginnen. Ihr Interesse ist eher ein medientheoretisches.

how cinema has become a model and a code for a certain (criminal, but also architectural) style. How closely myth and boredom are intertwined, how, driven by the illusion machines, myth-making figures emerge again and again from the dull fog of reality, only to vanish in it again – changing space and reality as they do – may be illustrated by juxtaposing Saviano’s literary portrayal of *Hollywood* and Nimmerfall’s media-analytical methodology, made visible in her artistic treatment of Hollywood cinema.

“People say Schiavone even gave his architect a copy of the film; he wanted the *Scarface* villa, exactly as it was in the movie. It seemed like one of those stories that embellish every boss’s rise to power, of aura blending with legend, an authentic urban myth. Anytime anyone mentioned *Hollywood*, someone would say he’d seen it built when he was young, a bunch of kids on bikes contemplating Tony Montana’s villa as it rose right off the screen into the middle of the neighborhood. [...]“

What unites both positions – Saviano and Nimmerfall – and makes them so exciting is their pseudo documentary style. The trick is to merge fact and fiction and to create mutual relations to the point where the original referent is no longer immediately recognisable: in the spiral (as it were), to come full circle. Saviano does this from the standpoint of the political investigative journalist who wants to reveal, and also rouse. As a visual artist, Nimmerfall, in contrast, stages an intellectual game of how meaning is constituted by representing space, how the referents first construct each other and then begin to condition each other. Her interest is more one of media theory.

Wenngleich als eigenständige Arbeiten konzipiert, kann man Nimmerfalls fotografische Serien *Substitute Locations* (2005) und *Inside Establishing Shots* (seit 2006) dabei als eine Art Vorstufe zu ihren begehbaren Videoinstallationen auffassen. Es sind Arbeiten, in denen es ihr vor allem darum geht Repräsentationsformen des Fotografischen auszuloten. Technisch perfekt ausgearbeitet dokumentiert sie hier einerseits Drehorte der US-amerikanischen Fernsehserie *C.S.I.*, andererseits die Architekturen bekannter Filmkulissen und Establishing Shots aus Science Fiction-Filmen. Ihre Motive hält Nimmerfall insbesondere in der ersten der genannten Serien in einem nüchternen Verfahren fest, die Szenen

.....



30 Aus der Serie / From the series: *Substitute Locations* (*Condominium, Miami Beach, Florida*), 2006, Detail. C-Print und Inkjetprint auf Archivpapier in Passepartout / C-print and archival inkjet-print in matboard, 46.5 x 40 cm.

Although conceived as stand-alone works, two of Nimmerfall's photographic series *Substitute Locations* (2005) and *Inside Establishing Shots* (since 2006) may be seen as a kind of preliminary stage for her walk-through video installations. These are works that are above all concerned with exploring forms of photographic representation. In technical perfection, she documents locations of the U.S. American television series *C.S.I.*, along with the architectures of well-known film sets and establishing shots from science-fiction films. Above all, in the first of the aforementioned series, Nimmerfall captures her themes in an austere process; the scenes appear objectively detached, the pictures, to begin with, refer merely to the existence of a spatial situation upon which rests the film reality generated from it. But by adding the title *Substitute Locations*, she already highlights its constructed nature; all of the locations she visited are in reality found in Los Angeles, while the television series itself presents a plotline that may take place in Miami, Las Vegas or New York. This surrogate character is worked out and augmented by the information added to the theme, which also go to underscore Nimmerfall's documentary approach: each picture is accompanied by a kind of "fact sheet" containing details of the particular location and its use in the film. The nature of the photograph and the organisation of the presentation follow the aesthetics of conceptual art, in terms of their vocabulary of forms and even the choice of font in the text documents. But interestingly, the aloof documentary character is reminiscent not only of early conceptual strategies: in view of the immediate link to the television medium, Nimmerfall's photo-text montages could equally be exemplary, but also infinitely continuable records from a location scout's archive or excerpts from a

erscheinen sachlich distanziert, die Bilder verweisen zunächst auf nichts als auf die Existenz einer räumlichen Situation, auf der die aus ihr generierte Filmwirklichkeit fußt. Mit dem Titel *Substitute Locations* aber weist sie bereits auf deren Konstruktionscharakter hin: Alle aufgesuchten Drehorte befinden sich real in Los Angeles, die Serie selbst jedoch gibt einen Handlungsverlauf wahlweise in Miami, Las Vegas oder New York vor. Dieser Surrogatcharakter wird durch die dem Motiv beigefügten Informationen herausgearbeitet und verstärkt, mit denen auch Nimmerfalls dokumentarischer Ansatz unterstrichen wird: Jedem Bild ist eine Art „Fact-Sheet“ beigestellt, das Angaben zum jeweiligen Ort und dessen Verwendung im Film enthält. Die Art der fotografischen Aufnahme und die Organisation der Präsentation schließen in ihrer Formensprache bis hin zur Wahl der Schrifttype in den Textdokumenten an die Ästhetik der Konzeptkunst an. Interessanterweise erinnert der spröde Dokumentationscharakter aber eben nicht nur an frühe konzeptuelle Strategien, durch den unmittelbaren Bezug zum Medienformat Fernsehen könnten Nimmerfalls Foto-Text-Montagen etwa auch exemplarische, aber inschier Unendliche fortsetzbare Datensätze aus dem Archiv eines Locationscout sein oder aber Ausschnitte eines auf Fotografien basierenden Storyboards – mit dieser stilistischen Entscheidung sucht Nimmerfall deutlich Anschlussstellen an die Organisationsformen des Fernsehens; die Qualität ihrer Arbeit liegt gerade darin, einerseits eine konzeptionell strenge Form gefunden zu haben, die durchgehalten wird, die andererseits jedoch – kontextabhängig – Bezüge nach vielen Richtungen zulässt. Durch Wechsel des Kamerastandpunktes und durch gewagtere Perspektiven (Untersicht, Draufsicht, extreme Fluchten durch die Verwendung

photo-based storyboard. With this choice of style Nimmerfall clearly tries to link up with the organisational forms of television: the quality of her work is precisely that she has, on the one hand, found a conceptually stringent form that she sticks to throughout, and on the other hand – depending on the context – allows for all manner of references. By changing the camera position and taking bolder angles (views from below, views from above, extreme perspectives using wide angle) in the *Inside Establishing Shots* series, with which she already makes reference to the futuristic enactment techniques of modern or post-modern architecture in film, and which are – following the film original – actually depict

.....



31 Aus der Serie / From the series: *Substitute Locations* (Central Park West Museum, New York), 2006. Detail. C-Print und Inkjetprint auf Archivpapier in Passepartout / C-print and archival inkjet-print in matboard, 46.5 x 40 cm.

von Weitwinkel) in der Fotoserie *Inside Establishing Shots*, mit denen auf die futuristischen Inszenierungstechniken von moderner bzw. postmoderner Architektur im Film bereits hingewiesen wird bzw. die hier – in Anlehnung an das filmische Original – konkret aufgegriffen werden, verweist Nimmerfall ganz explizit auf das kinematographische Format, in das die faktisch eher unspektakulären Architekturen vormals als Kulissen eingelassen waren. Die Tatsache, dass die Künstlerin sich hier entschieden hat, immer zwei in der Perspektive minimal verschobene Motive nebeneinanderzustellen, unterstreicht dies. Durch den beigefügten Text mit Informationen zum Motiv als filmtaugliche Kulisse führt sie weitere subtile Bedeutungsambivalenzen in eine vorgeblich neutrale Darstellung ein: Denn der fotografierte Raum wird dadurch mit gesteigerter Präsenz aufgeladen, das Bild gerät so zu einer Form der Inszenierung – und darin liegt auch genau der „Mehrwert“ dieser Arbeit im Gegensatz zur traditionellen Konzeptkunst. Nimmerfall arbeitet sehr bewusst mit der Tatsache, dass Bilder grundsätzlich Bedeutung evozieren und konterkariert damit auf sehr subtile Weise ein Paradigma fotografisch-dokumentarischer Bildverfahren in der Konzeptkunst. Es geht eben nicht nur darum aufzuzeigen wie die Filmindustrie gezielt Architektur-Klischees verwendet und um die Repräsentationsmuster, die dabei zur Geltung kommen, indem diese in nüchternen dokumentarischen Verfahren herausgearbeitet werden. Das auch. Es geht aber auch und insbesondere darum zu thematisieren, dass es keinen neutralen Bildraum gibt, sondern dass dieser per se Imaginationen wachruft, abhängig davon, mit welchen Informationen er (hier) durch das Spiel mit Perspektiven und durch (gezielte) Textinformationen unterlegt ist. Nimmerfall

ted in this series, Nimmerfall explicitly refers to the cinematographic format – which has at one point already featured this, in fact, rather unspectacular architecture as backdrop material. The fact that the artist decided to juxtapose two shots, slightly offset in perspective, emphasises this fact. Also with the aid of the accompanying caption, containing information about the location as a film-worthy backdrop, she introduces more subtle ambivalences of meaning into a seemingly impartial representation. This charges the space in the photograph with augmented presence; and the picture thus becomes a kind of enactment – which is precisely the “added value” of this work, as opposed to traditional

.....
32 – 33 Aus der Serie / From the series: *Inside Establishing Shots (Robocop, City Hall, Dallas)*, 2006, Details. Zwei C-Prints und ein Inkjetprint auf Archivpapier in Passepartout / Two C-prints and one archival inkjet-print in matboard, 45 x 110 cm.



lässt sich speziell in dieser Arbeit ganz explizit auf das Spiel mit Bedeutungszuweisungen ein, indem sie auf der Folie eines fiktisch-konzeptionellen Verfahrens, dass seinen Referenzrahmen in Strategien der Konzeptkunst hat, formal-ästhetisch clever zugespitzte Konstruktionen von Bildräumen generiert, deren Fiktionalisierung im Kopf und im Leinwandformat bereits mit angelegt ist: Sie nennt das Verfahren „Double Vision“.

„Schon oft hatte ich mit dem Gedanken gespielt, da hinein-zugehen, um *Hollywood* mit eigenen Augen zu sehen. [...] Das Innere war als Halbrund gestaltet, das Atrium ein architektonisches Delirium. Wie marmorne Flügel schwingen sich die Flanken einer ausladenden Treppe hinauf in den ersten Stock, wo eine Galerie den Blick auf den darunterliegenden Empfangssalon freigab. Exakt wie bei Tony Montana. [...] Die Villa ist eine Orgie dorischer



Production Title: ROBOCOP - The Future Of Law Enforcement	
Director: Paul Verhoeven	Year: 1987
Setting: Detroit - The Future	

Script Location Name: Omni Consumer Products Headquarters -	
OCF Tower	Scene Number(s): 54, 73
Location: City Hall, Dallas, Texas	<input checked="" type="checkbox"/> DAY <input type="checkbox"/> NIGHT
	<input type="checkbox"/> INT <input checked="" type="checkbox"/> EXT
Address: 1500 Marilla Street, Dallas, Texas	

Framing:	establishing shot
SFX:	extensive matte work - to make the building appear to be a skyscraper
Audio:	location sound, sound effects
Transcript:	69 EXT. STREET - OLD DETROIT - NIGHT
	CUT TO:
	.
	.
	.
	73 EXT. CITY SKYLINE - THE OCF TOWER - DAY
	CUT TO:
	74 INT. OCF TOWER - BOARD ROOM - DAY
	CUT TO:
	75 EXT. OCF TOWER - ENTRANCE - DAY
	CUT TO:
	76 INT. OCF TOWER - BOARD ROOM - DAY

Säulen, die äußeren rosa, die inneren aquamarinblau verputzt. [...] Während ich gemächlich durch *Hollywood* schlenderte, kam es mir plötzlich vor, als würden die legendenhaften, mir übertrieben scheinenden Geschichten doch irgendwie der Wahrheit entsprechen. Die dorischen Kapitelle, die wuchtige Architektur, das doppelte Giebelfeld, das Wasserbecken im Salon und vor allem die Treppe sind Reminiszenzen an Tony Montanas Villa in *Scarface*. [...]"

Der Erzählung nach muss die gedoppelte Leinwandvilla Tony Montanas in Brian De Palmas Mafia-Epos durch Walter Schiavone ein architektonisches Desaster sein, ein Eklektizismus, ein wilder

.....

34 – 35 Aus der Serie / From the series: *Inside Establishing Shots (Men in Black I, New York State Pavilion, Corona Park, Queens)*, 2008. Zwei C-Prints und ein Inkjetprint in Passepartout / Two C-prints and one archival inkjet-print in matboard, 45 x 110 cm.



conceptual art. Nimmerfall works very consciously with the fact that images invariably evoke meaning, and thus, in a very subtle manner, thwarts a paradigm of photographic, documentary image processes found in earlier conceptual art. It is not just about demonstrating how the film industry purposefully uses architectural clichés or about the patterns of representation that come into play by working them out in objective documentary processes – although that is one aspect. It is also, and above all, about drawing attention to the fact that there is no neutral image space, but rather that all space always evokes associations: depending on what information accompanies it (here), by playing with perspectives and by means of (selective) textual information. In this work specifically, Nimmerfall very explicitly examines the game of allocations of meaning by generating constructions of image space – cleverly exaggerated in terms of form and aesthetic – whose fictionalisation in both the mind and the screen format is already inherent, against the backdrop of a factual, theoretical process that has its frame of reference in former strategies of conceptual art. She refers to this process as “Double Vision”.

“The mere sight of it was enough to convince me that the legendary villa was actually for real. I had thought about going to see it for myself it dozens of times, but it seemed impossible. [...] Columns supported a double pediment with a cropped semicircle in the center. The front hall was an architectural delirium: two enormous staircases, like marble wings, soaring up to the second-floor balcony, which looked onto the large hall below. Just like Tony Montana’s. [...] The villa is a triumph of Doric columns, the interior ones in pink plaster and the external ones in aquamarine.”

Mix unterschiedlicher Stile zur Kodierung des mafiosen Status, kurz: eine Traumarchitektur, die – wie ihr Name (*Hollywood*) schon sagt – vor allem auf Bildideen und nicht auf realen architektonischen Vorbildern fußt.

Auch Nimmerfall hat die Erfahrung gemacht, dass im Versuch die Lobby des Hotel Ambassador in Grundrisspläne und in ein architektonisch schlüssiges Modell zu überführen, Perspektiven verzerrt und Proportionen verschoben erscheinen. Allein aufgrund der Tatsache, dass Nimmerfall in der Rekonstruktion der Hotellobby nicht auf historische Aufnahmen oder reale Pläne, sondern auf Filmaufnahmen des Raumes zurückgreift, muss ein dokumentarischer Anspruch scheitern. In ihrem virtuellen, animierten Raummodell, das sich in der Raumorganisation auf Filmikonen (*The Graduate* von Mike Nichols mit Dustin Hoffman in der Hauptrolle) genauso wie auf Mainstream-Hits (*True Lies* von James Cameron mit Darsteller Arnold Schwarzenegger) bezieht, wendet sie daher für die Generierung von Raumabfolgen auch folgerichtig das Prinzip des Filmschnitts an, die dadurch nicht mehr mit der realen Raumorganisation in Deckung zu bringen sind. Bei der Übersetzung des virtuellen Raummodells in eine begehbbare Installation hat sie Fluchtpunkte intuitiv gesetzt, indem sie bestimmte „Beziehungslinien“ (Nimmerfall) herausgearbeitet und in einen neuen räumlichen Zusammenhang übertragen hat, sodass eine Umgehung möglich wurde. Atmosphärisch stimmt ihre fotorealistic 3D-Animation der Lobby in ihrem Pseudo Art Deko-Stil mit der typischen amerikanischen Version eines europäischen Grand Hotels überein und dürfte dabei dem „Original“ nahe kommen. Die computeranimierte Fahrt durch die Lobby vermittelt das Gefühl von gedämpftem Luxus: überdimen-

The story has it that Walter Schiavone’s replica of Tony Montana’s silver-screen villa in Brian De Palma’s Mafia epic must have been a disaster, an eclecticism, a mad mixture of different styles to encode the Mafia status, in a word: a dream architecture that – as its name (*Hollywood*) says – is based above all on visual ideas and not on real architectures.

Nimmerfall also found out that trying to translate the lobby of the Ambassador Hotel into ground plans and a cogent architectural model caused perspectives to appear distorted and proportions displaced. The fact that Nimmerfall does not draw on historical photos or actual plans, but rather on film shots of the room for her reconstruction of the hotel lobby, is reason enough for a documentary approach to fail. In her virtual, animated architectural model, whose spatial organisation refers to film icons (*The Graduate* by Mike Nichols, featuring Dustin Hoffman) as much as to



sionierte geöffnete Saaltüren, von den Decken hängende vornehme Kristalllüster, lange Säulengänge, teure Auslegeware und ein in der Mitte des Saals platzierter marmorner Springbrunnen eignen sich für einen großen Auftritt, ob nun im Film oder im echten Leben. Auffällig ist, dass Nimmerfall auch hier einer vordergründig distanzierten Darstellung Vorrang einräumt, die Fahrt durch den Raum wirkt wie mit einer Steadycam (Schwebestativ) gemacht, man gewinnt fast den Eindruck, als würde hier jemand die Szene abschnappen. Die Farben in ihrer Animation sind getrübt, obwohl der rote Boden und die in gebrochenem Weiß gehaltenen Wände eher ein helles freundliches Licht erwarten lassen würden. Tatsächlich aber ist der Szene sehr viel Schwarz beigemischt – ein Zugeständnis an die dominierende Farbgebung in den filmischen Vorlagen. Special Effects, wie aus dem Boden aufsteigender Nebel, lassen den Raum kühl, fast abweisend erscheinen. Sie sind erste Hinweise darauf, dass es Nimmerfall hier nicht in erster Linie um ein dokumentarisches Projekt geht, sondern um eine Untersuchung des inszenierten Filmraums. Trotz einer Sachlichkeit im Zugang in der Erstellung ihrer fotorealistischen 3D-Animation, die nach dem Prinzip der visuellen Isolierung und Freistellung von Inhalten folgt, indem die filmischen Handlungen komplett ausgeblendet werden und ausschließlich auf den Filmraum fokussiert wird, und trotzdem in der Überführung der Animation in eine begehbare Videoinstallation die Herstellung und Umsetzung der Arbeit stets mitthematisiert und offengelegt wird – die Wiedergabe ihres Videofilms erfolgt im Halbdunkel, die Holzkonstruktion der Leinwandversion ist einsehbar, kann umgangen werden und verschwindet eben nicht etwa im Dunkel eines Kinosaals – wirkt diese „Double Location“ in großer Eindringlichkeit, nahezu

mainstream hits (*True Lies* by James Cameron, featuring Arnold Schwarzenegger), she thus consistently applies the principle of film cutting to generate sequences of rooms that no longer coincide with the actual room layout. In translating this virtual spatial model into a walk-through installation, she placed vanishing points intuitively, by working out certain “lines of reference” (Nimmerfall); then transferring them into a new spatial context, so as to allow the visitor to freely walk around. Atmospherically, the pseudo Art Déco style of her photorealistic 3D animation of the lobby matches the typical American version of a European Grand Hotel, probably coming very close to the “original”. The computer-animated journey around the lobby gives a sense of subdued luxury: oversized open hall doors, classy crystal chandeliers hanging from the ceiling, long colonnades, expensive floor coverings, and a marble fountain at the centre of the hall lend themselves to a grand scene, be it in film or in real life. What is remarkable is that Nimmerfall gives precedence here again to an ostensibly detached portrayal; the journey around the room appears to have been shot with a steadycam, and you almost get the impression of someone scanning the scene. The colours in her animation are dull, although the red floor and the off-white walls would make you expect a bright and friendly light. But in fact the scene has a lot of added black: a concession to the dominant colouring of the original films. Special effects like smoke rising from the floor also cause the room to appear cool and almost forbidding. These are the first signs that Nimmerfall is not primarily interested in a documentary project, but rather in investigating the enacted film space. Despite her objectivity in creating her photorealistic 3D animation (obeying principles of visual isolation and extraction of

psychedelisch. Die von Nimmerfall eingesetzten minimalen Special Effects (siehe hierzu den Text *Slow Special Effects* von Jeff Luckey) reichen schon aus, um auf das Kino als Ort wirkmächtiger imaginativer Einschreibungen hinzuweisen, aus dessen Nebel zum Mythos taugliche Figuren jäh aufsteigen und gleichsam wieder in ihnen entschwinden. Gerade das Ambassador als das Hotel, in dem Robert Kennedy 1968 erschossen wurde, das danach einen wirtschaftlichen Niedergang erlebte und dessen Lobby schließlich das Set zur Hollywood-Verfilmung *Bobby* bot, bevor es endgültig abgerissen wurde, eignet sich neben anderen unzähligen Mythen und Legenden um diesen Ort, dafür ausgezeichnet.

.....



37 *Double Location (The Ambassador Hotel)*, 2007 – 2008. 3 Kanal-Video-Skulptur, Mixed Media / 3 channel video sculpture, ca. / approx. 200 x 520 x 225 cm. Installationsansicht / Installation view, Kunstverein Medienturm, Graz (A), 2008.

elements by completely masking film action and focusing exclusively on filmic space) and despite the fact that she always highlights and reveals how the work was created and realised (when she translates the animation into a walk-in video installation the video/film is screened in semi-darkness, the wooden structure of the screen version remains visible, can be circumnavigated and does not disappear in the darkness of a cinema auditorium) this “double location” appears extremely forceful, almost psychedelic. The minimal special effects deployed by Nimmerfall (cf. Jeff Luckey’s essay *Slow Special Effects*) sufficiently refer to the cinema as a place of potent imaginative inscriptions, from whose fog we see myth-making figures suddenly emerge, only to vanish once again. The Ambassador – the hotel in which Robert Kennedy was assassinated, that experienced subsequent economic decline, and whose lobby was finally used as the film set for the Hollywood version of *Bobby* (before finally being demolished) – is the perfect setting for this, along with the other countless myths and legends which have grown up around this location.

“I had the absurd sensation that Tony Montana was about to come out of one of the rooms and greet me with a stiff, arrogant gesture: ‘All I have in this world is my balls and my word, and I don’t break them for no one, you understand?’ Who knows if Walter dreamed of dying like Montana, riddled with bullets and tumbling into his front hall rather than ending his days in a prison cell. [...]”

Ed Ruscha already made it clear in his artistic work that Hollywood is a place that thrives on allocations. His artist’s book *Every Building on the Sunset Strip* (1966) may be regarded as an in-

„Auf einmal hatte ich das verrückte Gefühl, Tony Montana persönlich käme aus einem der Zimmer auf mich zu, begrüßte mich mit großer Geste und hochmütigem Stolz, und sagte: ‚Alles, was ich habe in dieser Welt, ist mein Mut und mein Wort. Und das breche ich nicht. Für niemanden. Ist das klar?‘ Vielleicht träumte Walter davon, so zu sterben wie Montana, der von Kugeln durchsiebt durch das Gitter der Galerie in den Empfangssalon hinunterstürzte, anstatt sein Leben in der Gefängniszelle zu beenden. [...]“

Schon Ed Ruscha hat mit seiner künstlerischen Arbeit deutlich gemacht, dass Hollywood ein Ort ist, der von Zuschreibungen

.....

38 – 41 Aus der Serie / From the series: *Inside Establishing Shots: Strange Days, Bonaventure Hotel, Los Angeles* und / and *Brazil, Les Espaces d’Abraxas, Marne La Vallée*, 2008. C-prints und / and Inkjetprints in Passepartout / matboard, 45 x 110 cm.



cunabulum in the sphere of conceptual photography publications. In sober black-and-white, Ruscha – taking photos from a car – shot every façade on what is probably Los Angeles’ most famous stretch of road. Ruscha’s photos are emptied, the pictures do not divulge any stories; they refer to nothing but the pure existence of the urban situation they depict. This work disappoints any projections that Los Angeles may evoke; typical American boredom sets in. In his essay on Ruscha’s books of photography, Reinhard Braun once observed that his photos may be compared to John Cage’s implementation of everyday noise in the field of musical organisation: in the context of the time of their creation, Ruscha’s artist’s books would seem to be a project of implementing the visual noise of everyday culture into the context of artistic production; although, in view of the artist’s strict stance, it is subjected only to minimal organisation.² Following this theory, Karina Nimmerfall uses her photographs and film animations to take the notion of “visual noise” to the highest level of tension; for her work is not only concerned with deconstructing the constructedness of Hollywood and all of its mythological inscriptions, breaking them down to the boredom of everyday reality in a documentary process. She also aims to focus on the fact that there is no neutral image space; images, as objectively detached, sober and divested of content as they may at first appear to be, always have inherent fictionalisations – for the question of seeing is always linked to the question of knowing, even if what an image evokes is extremely mediated knowledge or traumatic traces of the memory of something past.

“I left the villa quietly, trying not to get caught in the brambles and weeds that had overgrown the English Garden so dear to the

lebt. Sein Künstlerbuch *Every Building on the Sunset Strip* von 1966 kann als eine Inkunabel im Bereich der konzeptuellen fotografischen Publikationen gelten. In nüchternem Schwarz-Weiß hat Ruscha in dieser Arbeit – aus dem Auto heraus fotografierend – jede Gebäudefront der wohl berühmtesten Meile von Los Angeles festgehalten. Die Aufnahmen Ruschas sind entleert, die Bilder bringen keine Geschichten hervor, sie verweisen auf nichts außer auf die pure Existenz der dargestellten urbanen Situation: Jegliche Projektionsarbeit, die Los Angeles provoziert, muss mit dieser Arbeit enttäuscht werden: Die typisch amerikanische Langeweile stellt sich ein. Reinhard Braun hat in einem Essay über die Fotobücher Ruschas einmal gemeint, seine Aufnahmen seien mit der Implementierung von Alltagsgeräuschen in das Feld der musikalischen Organisation durch John Cage vergleichbar: Vor dem Hintergrund ihres Entstehungsdatums würden die Künstlerbücher Ruschas als Projekt einer Implementierung visuellen Rauschens der Alltagskultur in den Kontext künstlerischer Produktion erscheinen, das freilich durch die strenge Haltung des Künstlers eine nur minimale Organisation erführe.²

Mag man dieser These folgen, so führt Karina Nimmerfall mit ihren fotografischen Aufnahmen und filmischen Animationen den Begriff des visuellen Rauschens seiner maximalen Spannung zu: Denn in ihrer Arbeit geht es nicht nur darum, den Konstruktionscharakter Hollywoods und alle seine mythologischen Einschreibungen zu dekonstruieren und in einem dokumentarischen Verfahren herunterzubrechen auf die Langeweile der Alltagsrealität. Es geht ihr auch darum aufzugreifen, dass es keinen neutralen Bildraum gibt, dass Bildern, so sachlich-distanziert, nüchtern und von Inhalten freigestellt sie zunächst auch erscheinen mögen,

boss. I left the gate open. Just a few years earlier, getting anywhere near here would have meant being spotted by dozens of sentinels. But now I walked out with my hands in my pockets and my head down, as when you leave the movie theater, still dazed by what you've seen. [...]"

In 2008 Isabell Heimerdinger and Karina Nimmerfall titled their double exhibition *Hollywood ist ein Verb*; the title being a reference to a 1983 pigment on paper work of the same name by Ed Ruscha (cf. Rike Frank's interview with Karina Nimmerfall). With this piece Ed Ruscha already pointed out that Hollywood is a place of imaginative inscriptions. What does it say in the introductory quotation from Roberto Saviano: "Just saying why. It's not difficult to guess the reason for the name ..." With his work, Ed Ruscha contributed to demythologising Hollywood as a place. The fact that the Hollywood-



Fiktionalisierungen immer schon eingeschrieben sind – denn die Frage des Sehens ist immer auch gekoppelt an die Frage des Wissens auch wenn es sich um ein nunmehr sehr stark vermitteltes Wissen oder um traumatische Erinnerungsspuren von etwas Gewesenem handelt, die mit dem Betrachten eines Bildes wachgerufen werden.

„Ich verließ die Villa und nahm mir dabei Zeit. Ich musste die Füße hochheben, um nicht im Gestrüpp aus Brombeerbüschen und Unkraut hängenzubleiben, das den Englischen Garten, wie ihn sich sein Besitzer erträumt hatte, inzwischen überwucherte. Das Tor ließ ich offen. Noch vor wenigen Jahren hätten mich etliche Wachposten ins Visier genommen, hätte ich auch nur versucht, mich zu nähern. Jetzt schlenderte ich davon, die Hände in den Hosentaschen und mit gesenktem Kopf, wie nach einem Kinobesuch, wenn man noch ganz mitgenommen ist von dem, was man gesehen hat. [...]“

Isabell Heimerdinger und Karina Nimmerfall haben ihrer Doppelausstellung im Kunstverein Medienturm den Titel *Hollywood ist ein Verb* gegeben. Auch dieser Titel bezieht sich auf eine Arbeit von Ed Ruscha, der Druckgrafik *Hollywood is a Verb* (1983, vgl. hierzu auch das Interview von Rike Frank mit Karina Nimmerfall). Mit diesem Bild hat schon Ed Ruscha darauf hingewiesen, dass Hollywood ein Ort der imaginativen Einschreibungen ist. Wie heißt es noch im Eingangszitat von Roberto Saviano: Ein Name, ein Begriff. Was dieser Name bedeutet, liegt auf der Hand. Ed Ruscha hat mit seinen Arbeiten mit dazu beigetragen, Hollywood als Ort zu entmythologisieren. Dass die Hollywood-

mask still, of course, impacts powerfully on reality, is what Roberto Saviano describes. That Hollywood’s illusion machine and its cinema no longer need a real space of reference to be a place of fictionalisation, and rather that we can already imagine any number of images of Hollywood to start the film in our minds; to construct any number of myth-making figures from the boredom, is the subject addressed by Karina Nimmerfall in *Double Location*.

.....
¹ All quotations from: Roberto Saviano, *Gomorra. A Personal Journey into the Violent International Empire of Naples’ Organized Crime System*, Picador, reprint edition 2008, p. 244 ff. ² Reinhard Braun, “Butisitart? Der paradoxe Status der Fotobücher Ed Ruschas“, in: *Aufnahmen. Fotografische Recherchen in der Stadt* (catalogue of the Austrian Belvedere gallery), Vienna 1999, p. 99 ff.



maske nach wie vor natürlich realitätsmächtig ist, das beschreibt Roberto Saviano. Dass die Illusionsmaschine Hollywood und sein Kino keinen realen Bezugsraum mehr braucht, um Ort der Fiktionalisierung zu sein, sondern dass wir bereits beliebig viele Bilder von Hollywood abrufen können, um den Film im Kopf zu starten, um aus der Langeweile wieder unendlich viele zum Mythos taugliche Figuren zu errichten, das thematisiert die Arbeit *Double Location* von Karina Nimmerfall.

¹ Alle Zitate aus: Roberto Saviano, *Gomorrha. Eine Reise in das Reich der Camorra*, München: Hanser 2006, S. 294 ff. ² Reinhard Braun, „Butisitart? Der paradoxe Status der Fotobücher Ed Ruschas“, in: *Aufnahmen. Fotografische Recherchen in der Stadt* (Kat. der österreichischen Galerie Belvedere), Wien 1999, S. 99 ff.



Production Title: BRAZIL	
Director: Terry Gilliam	Year: 1985
Setting: retro-future world	

Script Location Name: Sam Lovry's Flat	
Scene Number(s): 31,49,119,121	
Location: Les Espaces d'Abraxas	<input type="checkbox"/> DAY <input checked="" type="checkbox"/> NIGHT
	<input type="checkbox"/> INT <input checked="" type="checkbox"/> EXT
Address: Marne-la-Vallée, France	

Framing:	PAN tilt down
SFX:	transport cage, light effects
Audio:	music
Transcript:	47 INT. RECORD CLERKS POOL - DAY
	CUT TO:
	48 INT. TRANSPORT CAGE - EVENING
	TILT DOWN TO:
	49 INT. SAM'S CORRIDOR - EVENING
	CUT TO:
	50 INT. SAM'S FLAT - EVENING
	CUT TO:
	51 EXT. CONDUIT FOREST - NIGHT
	CUT TO:
	52 EXT. CLOUDS - NIGHT
	CUT TO:
	53 EXT. STRANGE LANDSCAPE - ANTI-DAY

Die Visuellen Codes des Gewöhnlichen

Rike Frank im Gespräch mit Karina Nimmerfall

Rike Frank: Ich denke zu Beginn des Gesprächs ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass wir hier über die Ausstellung *Hollywood ist ein Verb* und eine Serie von Arbeiten sprechen werden, die ich nur aus Beschreibungen kenne. Das heißt wir sprechen über „Bilder“ einer Ausstellung und über Bilder von Bildern von Bildern und das scheint mir gerade in Bezug auf deine Arbeiten ein interessanter Aspekt, auf den ich später zurückkommen möchte.

Zunächst einmal zurück zu *Hollywood ist ein Verb*: Die Ausstellung ist eine Gemeinschaftsausstellung von Isabell Heimerdinger und dir. Mich interessiert wie es zu dem Titel kam?

Karina Nimmerfall: Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf eine Neonarbeit von Isabell, die Teil einer Serie ist, in der sie Überschriften von Berichten aus der Süddeutschen Zeitung zitiert, in denen das Lebenswerk eines Schauspielers oder Regisseurs sozusagen in einem Satz zusammengefasst wird. „Hollywood ist ein Verb“ taucht dort als deutsche Übersetzung von Ed Ruschas Arbeit *Hollywood is a Verb* auf; das heißt der Titel der Ausstellung ist ein Zitat von einem (übersetzten) Zitat: ein Fakt, der im Zusammenhang der gezeigten Arbeiten und als Ausgangspunkt für die Ausstellung interessant erschien.

Rike Frank: Gleichzeitig beschreiben „Verben“ in der Regel Tätigkeiten, Handlungen oder ein Geschehen ... Ging es euch in diesem Sinne also auch darum auf eine Aktivität hinzuweisen?

Visual Codes of the Generic – A Conversation with Rike Frank

Rike Frank: At the beginning of this interview I think it is important to point out that we are talking about an exhibition, *Hollywood ist ein Verb*, and a series of works that I am only familiar with from descriptions. That is to say, we are talking about “images” of an exhibition and about images of images of images, which seems to me to be a particularly interesting aspect when talking about your works, and I would like to come back to that later on.

But back to *Hollywood ist ein Verb*; this is a joint exhibition by Isabell Heimerdinger and yourself. What interests me is how you arrived at the title?

Karina Nimmerfall: The title of the exhibition is a reference to a neon work by Isabell. It is part of a series in which she quotes headings from reports in the Süddeutsche Zeitung that sum up the life work of an actor or director in a single title, as it were. In the newspaper article “Hollywood ist ein Verb” appears as the German translation of Ed Ruscha’s work *Hollywood is a Verb*; so the title of the exhibition is a quotation from a (translated) quotation – a fact that seemed interesting in the context of the works on show and as a point of departure for the exhibition.

Rike Frank: At the same time, “verbs” usually describe activities, actions or occurrences ... So, in this sense, did you also want to draw attention to an activity? *Hollywood ist ein Verb* instantly reminds me of images in motion – that images are dynamic, struc-

Bei *Hollywood ist ein Verb* muss ich ad hoc an Bilder in Bewegung denken: daran, dass Bilder dynamisch sind, uns strukturieren, affizieren und man könnte auch sagen konjugieren. Ist der Titel also auch so zu verstehen, dass „Hollywood“ aus einem Pool an „konjugierbaren“ Bildern besteht, derer ihr euch beide – wenn auch mit unterschiedlichen künstlerischen Praktiken – bedient?

Karina Nimmerfall: Der Titel funktioniert auch als Slogan der eine Vielfalt an Möglichkeiten und Deutungen zulässt – ein Aspekt, der mich sehr interessiert. Deine Interpretation spricht mich insofern an, da ich mich in meinen Arbeiten insbesondere mit

.....



43 *Substitute Locations* (2005 – 2006). Foto-Text Serie, C-Prints und Inkjetprints auf Archivpapier in Passepartout / Photo-text series, C-prints and archival inkjet-prints in matboard, je / each 46.5 x 40 cm. Installationsansicht / Installation view, 2005.

ture, affect, and you might even say, conjugate us. So does the title also say that “Hollywood” consists of a pool of “conjugable” images, ones that you both use, albeit with different artistic practices?

Karina Nimmerfall: The title also works as a slogan that permits a host of possible interpretations – an aspect that I am very interested in. I like your interpretation in that I am particularly interested in the image economy of current Hollywood productions in my works, so I examine, pick up and use recurrent images and patterns of use.

Rike Frank: When you emphasise the openness of the title and the images, I wonder what other possible interpretations you are thinking of and what interests you about them?

Karina Nimmerfall: I do not think of specific interpretations as much as the structural openness of the title, translated into the principle of the image. I am interested in the power of image texts – titles or texts that open up the image for a variety of imaginative associations; for example, in my series *Substitute Locations* I try to describe the different interpretative possibilities of a place by documenting locations from the very successful current American television series *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* in images and text; among other things, you see a photo of an average single family house in an American suburb – a picture of a “real” house in which someone “actually” lives. But at the same time it is a stereotype, a film set, the home of a fictitious person, a crime scene, etc.; i.e. a fictitious place, a place that often appears more real than reality itself.

der Bildökonomie von aktuellen Hollywoodproduktionen auseinandersetze, das heißt immer wieder auftauchende Bilder und Verwendungsmuster untersuche, aufgreife und benutze.

Rike Frank: Wenn du hier die Offenheit des Titels und der Bilder betonst, stellt sich mir die Frage, an welche weiteren Interpretationsmöglichkeiten du denkst? Und was dich an diesen interessiert?

Karina Nimmerfall: Ich denke dabei weniger an spezifische Interpretationen als an die strukturelle Offenheit des Titels und

.....



44 Aus der Serie / From the series: *Substitute Locations (Clemonds' Residence, Las Vegas)*, 2005, Detail. C-Print und Inkjetprint auf Archivpapier in Passepartout / C-print and archival inkjet-print in matboard, 46.5 x 40 cm.

.....

Rike Frank: Could you expand that thought ... What experience of "place" or "being on site" does this produce?

Karina Nimmerfall: I am interested in "cinematic maps" (Norman Klein): place descriptions in Hollywood productions that seem to replace the "real" place with their construction by the media. Usually it is a constant repetition of the same thing – a shifting of images that often have no actual connection with real places but nevertheless a widespread connection, thanks to media clichés. The television series I just mentioned – *C.S.I.* – perfected this principle: it is produced in the versions *Las Vegas*, *Miami* and *New York*, but hardly ever shot on location. The series is shot mostly in the studio and they usually use Los Angeles as a substitute for "on location" shots. In order to define the "actual" scene of the plot, street scenes and city views shot on location are interspersed. This "second unit photography" draws on common (media-conveyed) clichés and is thus easily recognised and identified by viewers. That is to say, the cliché as collective knowledge is used as a means of localisation. But in this context I am not so much interested in the clichés. I am more interested in the additional or background information about certain architectural subjects, and their patterns of use, that are transported by the shots: recurrent standardised models of space – inconspicuous, ordinary stereotypes – that do not identify any specific, unmistakable place and that can be used repeatedly, without becoming entrenched in the viewers' memory; which is also basically the principle of "stock shots".

Rike Frank: If your "source material" works with stereotypes, what is the role of the individual subject in your work? Are you

dies wiederum übertragen auf das Prinzip des Bildes. Mich interessiert die Macht von Bildtexten – Titel oder Texte öffnen das Bild für unterschiedliche imaginative Einschreibungen: Zum Beispiel in meiner Serie *Substitute Locations* versuche ich die verschiedenen interpretativen Möglichkeiten eines Ortes zu beschreiben, indem ich Drehorte der sehr erfolgreichen aktuellen amerikanischen Fernsehserie *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* in Bild und Text dokumentiere: Man sieht in dieser (unter anderem) ein Foto eines durchschnittlichen Einfamilienhauses in einem amerikanischen Vorort – ein Bild von einem „realen“ Haus in dem „tatsächlich“ jemand wohnt. Gleichzeitig ist es aber auch ein Stereotyp, ein Filmset, das Wohnhaus einer fiktiven Person, ein Tatort etc., also ein fiktiver Ort, ein Ort der uns oft realer erscheint als die Realität selbst.

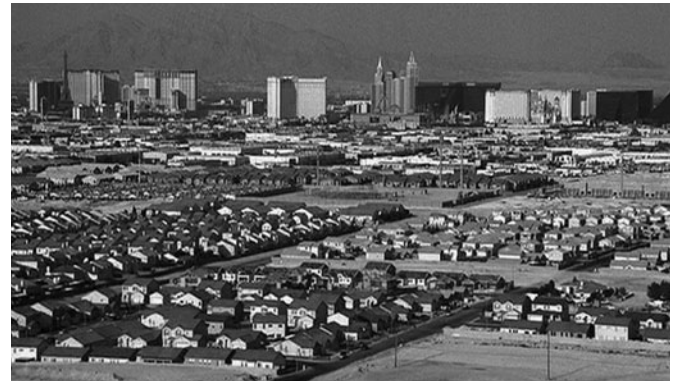
Rike Frank: Kannst du diesen Gedanken noch vertiefen ... Welche Erfahrung von „Ort“ oder „Vor-Ort-Sein“ wird hier produziert?

Karina Nimmerfall: Mich interessieren sogenannte „cinematic maps“ (Norman Klein), Ortsbeschreibungen in Hollywoodproduktionen, die den „realen“ Ort durch seine mediale Konstruktion zu ersetzen scheinen. Meist handelt es sich dabei um eine ständige Wiederholung des Gleichen – um ein Verschieben von Bildern – die oft keinen tatsächlichen, jedoch einen durch mediale Klischees verbreiteten Bezug zu realen Orten haben. Die vorhin erwähnte Fernsehserie *C.S.I.* hat dieses Prinzip perfektioniert: Sie wird in den Versionen *Las Vegas*, *Miami* und *New York* produziert, jedoch kaum tatsächlich vor Ort gedreht. Die Serie entsteht größtenteils im

photos also exemplary, in the sense that you are not concerned with the individual picture, but rather with visualising patterns – an image space that carries no specific history but still has a narrative? Ed Ruscha talked about the “noise of everyday life“ in this context. And I think the challenge is to learn to read this “noise“ or the “coding“ and to give it visibility, which is what your work is about, if I understand you correctly ...

Karina Nimmerfall: Yes, that’s right. In my photos, the individual subject is rather secondary; the important thing is the serial aspect and, in connection with this, the visualisation of certain patterns

.....



45 Stadtansicht Las Vegas, Stock Shot Insert aus der Fernsehserie *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* / Las Vegas areal view, stock shot insert from the television series *C.S.I. (Crime Scene Investigation)*.

Studio und für „On Location Shots“ wird hauptsächlich Los Angeles als Substitut benutzt. Um den „tatsächlichen“ Ort der Handlung zu definieren, werden vor Ort aufgenommene Straßenszenen und Stadtansichten eingespielt, sogenannte „Second Unit Photography“, die gängige (durch Medien vermittelte) Klischees benutzt und so von den BetrachterInnen leicht wiedererkannt und zugeordnet werden können. Das heißt das Klischee als Kollektives Wissen wird als Mittel zur Verortung benutzt. Mich interessieren in diesem Zusammenhang allerdings weniger die verwandten Klischees als die in den Aufnahmen mittransportierten Neben- oder Hintergrundinformationen bestimmter Architektursubjets und deren Verwendungsmuster: immer wiederkehrende standardisierte Raummodelle – unauffällige, gewöhnliche Stereotypen – die auf keinen unverwechselbaren Ort hinweisen und dadurch mehrfach verwendet werden können, ohne im Gedächtnis der BetrachterInnen verankert zu werden – ein Prinzip nach dem auch „Stock Shots“ funktionieren.

Rike Frank: Wenn dein „Ausgangsmaterial“ mit Stereotypen agiert, welche Rolle spielt dann das einzelne Motiv innerhalb deiner Arbeit? Sind deine Fotografien ebenfalls exemplarisch angelegt, in dem Sinne, dass es nicht um das einzelne Bild geht, sondern um die Visualisierung von Mustern – um einen Bildraum, der keine konkrete Geschichte in sich trägt und dennoch eine Narration besitzt? Ed Ruscha sprach in diesem Zusammenhang einmal von „noise of everyday live“. Und ich denke die Herausforderung ist, diesen „noise“ oder die „Codierung“ lesen zu lernen bzw. ihr eine Sichtbarkeit zu geben, worum es in deiner Arbeit geht, wenn ich dich richtig verstehe ...

of use. They are usually of vernacular architecture: barren image space that, while appearing to be neutral, actually opens up the space for projections. If we talk about Ed Ruscha, I would say that I am interested in the contemporary form of his “noise of everyday life” and that I try to visualise background information in an updated form of this concept, in order to demonstrate how our daily perception is connected with the economic interests of the film industry.

Rike Frank: Perhaps this is a good time to back up a bit and discuss working methods and approaches in general terms: I would

.....
46 – 47 Aus der Serie / From the series: *Substitute Locations* (Frank McBride's Residence, Las Vegas), 2005, Details. C-Print und Inkjetprint auf Archivpapier in Passepartout / C-print and archival inkjet-print in matboard, 46.5 x 40 cm.



Karina Nimmerfall: Ja, das ist richtig. In meinen Fotografien spielt das einzelne Motiv eine eher untergeordnete Rolle, wichtig ist das Serielle und das damit verbundene Sichtbarmachen bestimmter Verwendungsmuster. Zu sehen sind meist Alltagsarchitekturen, entleerte Bildräume die zwar neutral erscheinen, den Raum aber für Projektionen öffnen. Wenn wir von Ed Ruscha sprechen, würde ich sagen, dass mich die zeitgenössische Form seines „noise of everyday life“ interessiert und ich in einer aktualisierten Form des Konzepts versuche Hintergrundinformationen sichtbar zu machen, um aufzuzeigen wie unsere tägliche Wahrnehmung mit den ökonomischen Interessen der Filmindustrie verbunden ist.

Rike Frank: Vielleicht ist das ein guter Augenblick, um noch einmal einen Schritt zurück zu treten und ganz allgemein über Arbeitsmethoden und Zugänge zu sprechen: Mich würde interessieren,

Production	Scene	Shooting Location	Transcript
CSI: Las Vegas	# 17	De Wolfe	COLD OPEN:
2.23	Ext.	Road Home	EXT. LAS VEGAS (STOCK) - NIGHT
The Hunger	Frank McBride's	Santa Clarita,	-
Artist	Residence	California	-
	Las Vegas, Nevada		-
			CUT TO:
			EXT. FRANK MCBRIDE'S RESIDENCE - DAY

like to know how you develop your works, how you go about researching and choosing your topics, and whether, over the years – since you began your artistic work – there have been any shifts or reorientation in terms of content, and how you would describe these shifting processes?

Karina Nimmerfall: I always work project based; i.e., one project usually consists of several works – multi-part spatial installations, videos, series of photos, and text – which often then lead me from one project to the next. The starting point for my research is the examination of media image strategies: specifically the selective use of certain architectural subjects. In the course of my artistic praxis, interests have moved from design and lifestyle magazines to television productions, by way of Hollywood films; and in my latest projects I deal with visual codes of real estate marketing. So the focus of my research is always on mass media or mainstream productions, as they can be taken to read certain socio-economic trends, and their manifestations, very immediately. That's why I decided to work with material from current television series in recent works too, because they seem to have achieved greater importance than Hollywood films in recent years. Television production budgets have skyrocketed and there has been a lot more experimentation and innovation compared with new cinema blockbusters. Also, in addition to these observations in terms of media analysis, my immediate surroundings also play an important role, when I develop a project and select material: thanks to a lengthy stay in Los Angeles, for instance, my interest in lifestyle magazines shifted into Hollywood films. The ubiquity of faux locations and architectures, in which fact and fiction

wie du deine Arbeiten entwickelst, wie du in der Recherche und in der Auswahl deiner Themen vorgehst und ob es im Verlauf der Jahre – seit Beginn deiner künstlerischen Arbeit – bestimmte inhaltliche Verlagerungen oder Neuorientierungen gab und wie du diese Prozesse der Verschiebung beschreiben würdest?

Karina Nimmerfall: Ich arbeite immer projektbezogen, das heißt ein Projekt besteht meist aus mehreren Arbeiten – mehrteilige Rauminstallationen, Videos, Fotoserien und Text – dabei führt mich oft ein Projekt zum anderen. Ausgangspunkt für meine Recherchen bildet dabei die Untersuchung der Bildstrategien der

.....



48 *Vertical Villa*, 2008. Mixed Media Installation, ca. / approx. 500 x 191 x 184 cm. Eingangssituation / View into the exhibition space, Galerie Stadtpark, Krems (A), 2008.
49 *Vertical Villa*, 2008. Plakat / Poster, Light Jet Print (Diasec), 100 x 125 cm.

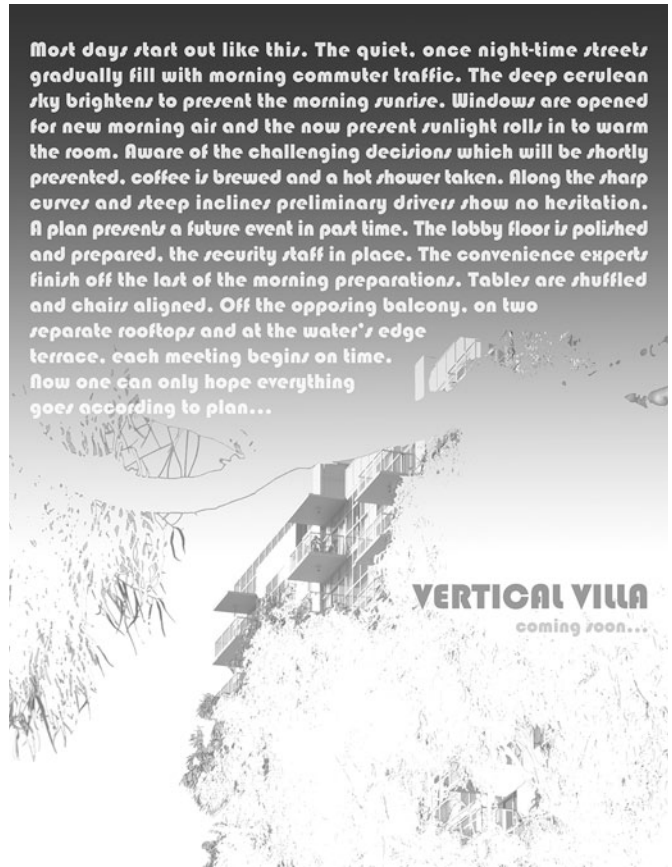
merge into one, had a great influence on the development of my work. Researching on location and investigating documentary strategies, taking into account the influence of the entertainment industry on the construction of realities, have since been an important factor in my work; so while I was, at one point, staying in Dallas I therefore decided to explore the city with the aid of information conveyed by television: to set out on the trail of the establishing shots used in the TV series *Dallas*. The research on location gave rise to a series of photographs with graphical manipulations, from which, in turn, I developed the concept for two interrelated spatial installations. Then, in my current works I used material that is based on my first-hand observation of the construction boom and growing speculative business of luxury residential real estate, found both where I live in Berlin and during studies I conducted as part of a scholarship trip to New York City.

Rike Frank: You say that you focus explicitly on the mainstream and its manifestations in your artwork – be it in Hollywood productions or in new lifestyle concepts, which also impact on current housing construction. And we spoke about the fact that you are concerned with the seismographic quality of these representations, reflecting what you describe as “socio-economic trends”. What other specific quality does the mainstream have for you?

Karina Nimmerfall: I think it is important to investigate things before they become “creative capital”, i.e. artistically valuable. Mainstream productions, unlike experimental film or theatre plays, have not yet been interpreted or translated into an artistic language – they address the general public, i.e. “regular viewers”,

Medien, im Speziellen die gezielte Verwendung bestimmter Architektursujets. Dabei hat sich im Lauf meiner künstlerischen Arbeit mein Interesse von Design- und Lifestyl Magazinen über Hollywoodfilme zu Fernsehproduktionen verschoben, und in meinen aktuellsten Projekten beziehe ich mich auf visuelle Codes von Immobilienmarketing. Im Mittelpunkt meiner Recherchen stehen also immer Massenmedien oder Mainstream-Produktionen, da in diesen sehr direkt bestimmte sozio-ökonomische Tendenzen und ihre Erscheinungsformen abzulesen sind. Aus diesem Grund entschied ich mich auch in neueren Arbeiten mit Material aus aktuellen Fernsehserien zu arbeiten, da diese in den letzten Jahren eine fast größere Bedeutung als Hollywoodfilme erlangt zu haben scheinen: Die Aufwendungen von Fernsehproduktionen sind enorm gestiegen und im Vergleich zu Kino-Blockbustern wurde wesentlich mehr experimentiert und Neues ausprobiert.

Neben diesen medienanalytischen Beobachtungen spielt jedoch auch meine unmittelbare Umgebung bei der Projektentwicklung und Materialauswahl eine wichtige Rolle: Durch einen längeren Aufenthalt in Los Angeles hat sich zum Beispiel mein Interesse von Lifestyle-Magazinen auf den Hollywoodfilm verschoben. Die Ubiquität von inszenierten Orten und Architekturen, in denen sich Tatsache und Fiktion vermischen, hatte einen großen Einfluss auf die Weiterentwicklung meiner Arbeit. Vor-Ort-Recherchen und Untersuchungen zu Strategien des Dokumentarischen, unter Berücksichtigung des Einflusses der Unterhaltungsindustrie auf die Konstruktion von Wirklichkeiten, sind seitdem ein bedeutender Faktor in meiner Arbeit: Während eines Auslandsaufenthaltes in Dallas entschied ich mich daher, mich der Stadt mit den Informationen zu nähern, die mir durch das Fernsehen vermittelt



wurden und begab mich auf die Spuren der in der Fernsehserie *Dallas* verwendeten „Establishing Shots“. Aus dieser Vor-Ort-Recherche entstand eine Fotoserie mit grafischen Interventionen, aus der sich wiederum das Konzept für zwei aufeinander Bezug nehmende Rauminstallationen entwickelte. In meinen aktuellen Arbeiten fand wiederum Material Verwendung, das auf der unmittelbaren Beobachtung des Baubooms und der wachsenden Immobilienspekulationen im Luxusapartment-Bereich meines Wohnorts Berlin und auf den während eines Stipendiaufenthalts gemachten Untersuchungen in New York City basiert.

Rike Frank: Du sagst, dass du dich in deiner künstlerischen Arbeit ganz explizit auf Mainstream und seine Erscheinungsformen konzentrierst – sei es in Hollywood-Produktionen oder in neuen Lifestyle-Konzepten, wie sie unter anderem auch den aktuellen Wohnungsbau prägen. Und wir haben darüber gesprochen, dass es dir um die seismographische Qualität dieser Darstellungen geht, an denen sich – wie du es beschreibst – „sozio-ökonomische Tendenzen“ ablesen lassen. Welche andere spezifische Qualität hat Mainstream für dich?

Karina Nimmerfall: Ich denke es ist wichtig Dinge zu untersuchen, bevor sie zu „kreativem Kapital“ werden, also künstlerisch wertvoll sind. Mainstream-Produktionen sind im Gegensatz zu experimentellen Filmen oder auch Theaterstücken noch nicht interpretiert beziehungsweise in eine künstlerische Sprache übersetzt – sie richten sich an die Allgemeinheit, also an die „regulären ZuseherInnen“ und werden so entworfen, dass sie rational und effizient funktionieren. Allgemein verständliche Codes helfen da-

and are designed to work in a rational and efficient way. Generally understandable codes help to sell “ordinary” things to viewers, and I think it is exciting to decipher and interpret these simplified codes. I find it more interesting to investigate new phenomena in the film and advertising industry – for instance the advertainment: where classical product placement is replaced and the advert is incorporated as part of the plot of the TV series – than merely to re-interpret art history or high culture.¹

Rike Frank: How has your relationship to the “image“ changed in the course of your work with images?

.....



50 *Vertical Villa*, 2008. Mixed Media Installation (Modell, Videorückprojektion, Vorhang, Plakat / Model, video rear projection, curtain, poster), ca. / approx. 500 x 191 x 184 cm. Straßenansicht / View from street, Galerie Stadtpark, Krems (A), 2008.

bei das „Gewöhnliche“ an die ZuseherInnen zu verkaufen und ich finde es spannend diese simplifizierten Codes zu entziffern und zu interpretieren. Neue Phänomene innerhalb der Film- und Werbeindustrie zu untersuchen, wie etwa das Advertainment, in dem das klassische Product-Placement ersetzt wird und der Werbefilm als Teil der Handlung in Fernsehserien integriert wird, interessieren mich zum Beispiel mehr als reine Neuinterpretationen von Kunstgeschichte oder Hochkultur.¹

Rike Frank: Wie hat sich deine Beziehung zum „Bild“ im Laufe deiner Arbeit mit Bildern verändert?

.....



51 *Vertical Villa* (2008). Mixed Media Installation (Modell, Videorückprojektion, Vorhang, Plakat / Model, video rear projection, curtain, poster) ca. / approx. 500 x 191 x 184 cm. Installationsansicht / Installation view, Galerie Stadtpark, Krems (A), 2008.

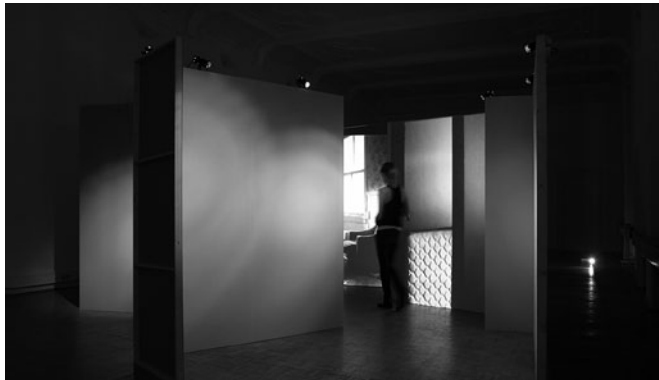
Karina Nimmerfall: Originally I started studying film and soon realised that I was not so much interested in producing films as in transferring (filmic) images into a new spatial context. Based on my interest in time-based media, combined with questions of sculpture and space, I started designing sculptural spatial systems that created a new spatio-temporality, wanting to allow myself the ability to redefine the relationship to the image; from the reality of film sequences I evolved actual sequences of space that the viewer could experience, by walking around inside the installations themselves. In my current works I have begun experimenting with the possibilities of computer-generated spaces, by elaborating images of spaces, or models, that are generated by joining together multiple pieces of information.

Rike Frank: Talking about “sequences of space”, I would like to come back to the exhibition itself and take a closer look at your collaboration, considering that this is obviously not a traditional two personal exhibition: to what extent did you elaborate the exhibition together? For example, did you decide jointly which works to present and where to place them, or did each of you design her own section on her own? Above and beyond your shared interest in certain questions, how important was it to stage a dialogue between the works in terms of space too?

Karina Nimmerfall: The exhibition project deals with phenomena of fictional reality and tries to describe the interchangeability of realities and their construction (in the media) from different artistic perspectives. In conceiving the exhibition the important thing for us was to point out common questions, to interrelate the

Karina Nimmerfall: Ich habe mein Studium ursprünglich im Filmbereich begonnen, dabei ist mir bald bewusst geworden, dass es mich weniger interessiert Filme zu produzieren als (Film-) Bilder in einen neuen räumlichen Zusammenhang zu übertragen. Ausgehend von meinem Interesse an zeitbasierten Medien und verknüpft mit Fragen zu Skulptur und Raum, habe ich daraufhin begonnen skulpturale Raumsysteme zu entwerfen, die eine neue Raum-Zeitlichkeit erzeugen und es ermöglichen sollten das Verhältnis zum Bild neu zu definieren: Aus der Sequenzenrealität des Films entwickelte ich tatsächliche Raumfolgen, die die BetrachterInnen durch das Begehen der Installationen erfahren konnten. In

.....
52 – 53 *Second Unit: Miami*, 2005 – 2006. Begehbare 2 Kanal-Video-Rauminstallation / Accessible 2 channel video-space installation, ca. / approx. 500 x 800 x 225 cm. Installationsansichten / Installation views, Kunstverein Bellevue Saal, Wiesbaden (D), 2006.



various works, and to reveal possible links and cross-references, so as to take advantage of them for the purpose of contextualisation – what we wanted is for the works to intermesh and complement each other. We not only applied this principle in terms of content but also in terms of space: the first room featured works by both of us and was the starting point of the exhibition. Then the visitors found themselves in a sequence of rooms that guided them through the exhibition and in which our works alternated.

Rike Frank: In the room following the joint work you present *Double Location (The Ambassador Hotel)*, a walk-in video installation made up of several projections and a monitor. As in other works, the focus is on mapping a place based on existing media images. The interesting thing here, as I mentioned at the start of the interview, is the visual layering: strictly speaking, these are

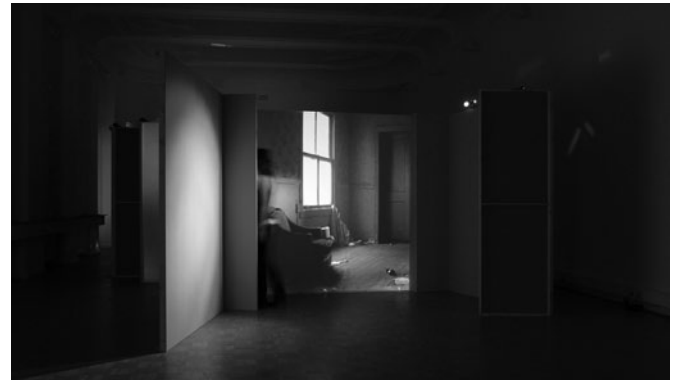


meinen aktuellen Arbeiten wiederum experimentiere ich mit den Möglichkeiten von computergenerierten Räumen, um Raumbilder bzw. Modelle zu erarbeiten, die aus einer Zusammensetzung vielfacher Informationen erzeugt werden.

Rike Frank: Wenn wir über „Raumfolgen“ sprechen, würde ich gerne noch einmal auf die Ausstellung selbst zurückkommen und näher auf eure Zusammenarbeit eingehen, da es sich hier ganz offensichtlich nicht um eine klassische Doppelpersonale handelt: Inwiefern habt ihr die Ausstellung gemeinsam erarbeitet? Wurde beispielsweise über die Auswahl und Positionierung der Arbeiten gemeinsam entschieden oder hat jede ihren Bereich eigenständig konzipiert? Wie wichtig war es euch über das gemeinsame Interesse an bestimmten Fragestellungen hinaus einen Dialog zwischen den Arbeiten auch räumlich zu inszenieren?



pictures of pictures of pictures. Film, TV footage and photographs of the legendary Ambassador Hotel in Los Angeles, built in 1921 and demolished in 2006, is the source material for a computer-generated reconstruction of the hotel lobby in *Double Location*. The original location was already strongly influenced by the eye of the film camera: in terms of its architecture, its physical presence, its spatial experience, and was like an ever-ready stage or a tracking shot become real. Your three-dimensional enactment – in the form of a walk-in space consisting of projections that, in turn, constitutes a stage-like situation – not only shows us as viewers that the documentary-style computer animation of the hotel lobby is the product of both real and imaginary associations; rather, this conveys in a very “real” way that “being on site” implies moving through a series of image spaces – through images of images of images, that include the exhibition space itself and our move-



Karina Nimmerfall: Das Ausstellungsprojekt thematisiert Phänomene der fiktionalen Realität und versucht in verschiedenen künstlerischen Ansätzen die Austauschbarkeit von Wirklichkeiten und deren (mediale) Konstruktion zu beschreiben. Bei der Konzeption war es uns wichtig gemeinsame Fragestellungen aufzuzeigen, die einzelnen Arbeiten in Bezug zu stellen und dabei mögliche Verbindungen und Querverweise offenzulegen, um diese zur Kontextualisierung zu nutzen – dabei sollten die Arbeiten ineinandergreifen und sich gegenseitig ergänzen. Dieses Prinzip wurde von uns nicht nur inhaltlich sondern auch räumlich übernommen: Der erste Raum wurde gemeinsam bespielt und bildete den Aus-

.....



54 Ausstellungsansicht / Exhibition view *Hollywood ist ein Verb*. Arbeiten von / Works by Isabell Heimerdinger (Vordergrund / foreground) und / and Karina Nimmerfall (hinten links und zweiter Raum / back left and second space. Kunstverein Medienturm, 2008.

ment through it. They are visual feedback loops that express our current understanding of “reality”, of an experience of place and “being on site”. At the same time, your artistic processing creates new “spatiotemporal situations”, as you called them: plot, place and time enter new relationships, ones that obey a logic that is only partially “real” and, to a great extent, “media-based”. In all the years of dealing with film and television material, were there ever moments when you would have liked to switch over from reflection to production, and create a TV series yourself?

Karina Nimmerfall: Yes, although I would be more interested in a direct intervention with a TV series. Projects that examine the television medium and use it as a “place” – for example, Stan Douglas’ *Television Spots* or Mel Chin & GALA Committees’ *In the Name of the Place* – are very exciting for me. About two years ago I worked out a concept for an intervention in the style of an advertainment, that we just spoke about – a mini-film that develops based on the plot of a TV series and that works like a kind of sub-plot, undermining the viewers’ expectations.

.....

¹ In 2006 the U.S. American TV channel NBC produced and designed an advertainment – using actors and set from the popular TV show *Las Vegas* – which morphed the series storyline directly into an ad pitch for the NBC sponsored Winter Olympic Games in Turin, Italy.

gangspunkt der Ausstellung. Danach befanden sich die BesucherInnen in einer Abfolge von Räumen, die einen Weg durch die Ausstellung choreographierten und in denen sich Arbeiten von uns beiden abwechselten.

Rike Frank: Im Raum nach dem gemeinsamen Auftakt zeigst du *Double Location (The Ambassador Hotel)*, eine begehbare Video-Installation, die sich aus mehreren Projektionen und einem Monitor zusammensetzt. Wie in anderen Arbeiten geht es um die Kartographie eines Ortes anhand von bereits existierenden medialen Bildern. Das Interessante ist, wie ich ganz zu Beginn unseres Gesprächs erwähnte, die visuelle Schichtung: Es handelt sich genau genommen um Bilder von Bildern von Bildern. In *Double Location* sind Film- und Fernsehaufnahmen sowie Fotografien des legendären, 1921 erbauten und 2006 zerstörten Ambassador Hotels in Los Angeles die Ausgangsbasis für die computergenerierte Rekonstruktion der Hotellobby. Bereits der ursprüngliche Ort war in seiner Architektur, in seiner physischen Präsenz und räumlichen Erfahrung stark vom filmischen Blick geprägt und wirkte wie eine allzeit bereite Bühne oder Wirklichkeit gewordene Kamerafahrt. Deine räumliche Inszenierung – in Form eines begehbaren Raums aus Projektionen, der wiederum eine bühnenartige Situation entwirft – verdeutlicht uns als BetrachterInnen nicht nur, dass die so dokumentarisch wirkende Computeranimation der Hotellobby in gleichem Maße Produkt realer wie imaginativer Einschreibungen ist. Vielmehr erfahren wir hier ganz „real“, dass „Vor-Ort-Sein“ bedeutet, sich durch eine Reihe von Bildräumen zu bewegen – durch Bilder von Bildern von Bildern, die den Ausstellungsraum selbst und unsere Bewegung durch diesen mit einschließen.



55 *Inside Establishing Shots*, seit / since 2006. Foto-Text Serie / Photo-text series, je / each 45 x 110 cm. Installationsansicht / Installation view *Hollywood ist ein Verb*, Kunstverein Medienturm, Graz (A), 2008.

Es sind visuelle Feedback-Schleifen, die unser aktuelles Verständnis von „Realität“, von einer Erfahrung von Ort und „Vor-Ort-Sein“ zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig entstehen durch deine künstlerische Bearbeitung neue „Raum-Zeit-Situationen“, wie du es vorhin genannt hast: Handlung, Ort und Zeit gehen neue Beziehungen ein, die nur mehr partiell einer „realen“ und großteils einer „medialen“ Logik folgen.

Gab es eigentlich in all den Jahren der Auseinandersetzung mit Film- und Fernseh-Material auch Momente, in denen es dich gereizt hätte von der Reflexion in die Produktion zu wechseln und selbst eine TV-Serie zu entwickeln?

Karina Nimmerfall: Ja, allerdings würde mich eine direkte Intervention mit einer TV-Serie noch mehr interessieren. Projekte, die sich mit dem Medium Fernsehen auseinandersetzen und dieses auch als „Ort“ benutzen, wie etwa Stan Douglas' *Television Spots* oder Mel Chin & GALA Committees' *In the Name of the Place*, finde ich sehr spannend. Vor etwa zwei Jahren habe ich ein Konzept für eine Intervention im Stil des vorhin angesprochenen Advertainments erarbeitet – ein sich aus der Handlung einer Fernsehserie entwickelnder Minifilm, der als eine Art Sub-Handlung funktioniert und dabei die Erwartungshaltung der ZuseherInnen unterläuft.

¹ 2006 produzierte der US-amerikanische Sender NBC ein für die TV-Serie *Las Vegas* entwickeltes Advertainment, in dem Set und Darsteller der Serie als Ausgangspunkt für einen aus der Handlung „gemorphten“ Werbefilm für die – von NBC unterstützten – Olympischen Winterspiele in Turin/Italien bildeten.



56 Videostill (Videorückprojektion / Hintergrund) aus / Video still (rear projection / backdrop) from *Vertical Villa*, 2008. Digitales Video übertragen auf DVD / Digital video transferred to DVD, 2 min (Loop / loop), 16:9, PAL.

Langsame Spezialeffekte (ein Ventilator, eine Maus, ein paar ziehende Wolken ...)

.....

Jeff Luckey

Während der letzten zwanzig Jahre haben sich Spezialeffekte in der Entwicklung des zeitgenössischen Kino- und Fernsehfilms einen festen Platz im Plot-, Handlungs-, und Szenenablauf beinahe jeder Storyline erobert. Diese Spezialeffekte haben in den meisten Fällen die Funktion, die Handlung aufzufetten und die Geschichte voranzutreiben. Vorbei die gute alte Zeit, als Stormtrooper¹ von Männern in viel zu großen Helmen gespielt wurden. An ihrer Stelle werden heute mit digitaler Technologie ganze Armeen animatroner Figuren erzeugt und auf die unterschiedlichste Art und Weise immer spannendere Bildfelder und spektakulärere Tableaux Vivants entworfen.

In ihren neueren Installations- und Videoarbeiten hat Karina Nimmerfall dieses Thema der Erzeugung von Spezialeffekten aufgegriffen (und mit Fragen der Wahrnehmung und des filmischen Raums verknüpft). Die entleerten Zimmerfluchten von Millionärsvillen und die problembelasteten Räume von Tatorten hat sie mit umherhuschenden Mäusen und schlagenden Türen belebt; und wenn die BesucherInnen zur rechten Zeit kommen, können sie auch schon mal eine ferne Explosion miterleben.

Mit diesem Einsatz von Distanz und Zeitlichkeit („Was für eine Explosion ... wo ist die Maus?“ hört man die MitbetrachterInnen oft fragen) wird ganz unaufgeregt die Einführung von Effektivitätsmängeln und eine Entschleunigung der Bildrezeption vorge schlagen. In den Arbeiten Nimmerfalls und anderer Film-, Video-

Slow Special Effects (a fan, a mouse, some drifting clouds ...)

Over the past twenty years, in the standard course of the contemporary film, whether seen in the cinema or on TV, special effects have found a solid home in relation to the flow of the action/ scenario/plot of most every storyline. The drive of these effects is, in most cases, to exaggerate the action and to speed along the story. The good old days of Storm Troopers¹ played by men in oversized helmets are over, replaced now with digital technology creating armies of animatrons, and thus in a variety of fashions designing more exciting fields of vision and spectacular tableaux vivants.

In the recent installation and video work of Karina Nimmerfall, the artist has taken up (along with concerns over perception and filmic space) this matter of the role of a special effect. The emptied rooms and troubled spaces, pulled from crime scene investigations and millionaire's mansions have been busied with scurrying mice and slamming doors; and if the viewer arrives at the right time they might even happen upon a distant explosion. This use of both distance and temporality ("what explosion ... where's the mouse?" might be heard from fellow viewers) quietly proposes the use and necessity of lags in effectiveness, and the slowing down of image intake. Within the work of Nimmerfall and other (film/video/installation) artists of her generation this slowing down of the viewing process, when accomplished successfully, can work to affect in the audience a questioning as to what they are

InstallationskünstlerInnen ihrer Generation kann diese Entschleunigung des Betrachtungsvorgangs im gelungenen Fall beim Publikum zur Hinterfragung dessen führen, was es da überhaupt aufnimmt. Wie in den früheren, einflussreichen Arbeiten Stan Douglas mit seiner Erkundung möglicher Folgen (*Inconsolable Memories*, 2005) und seiner Politik des Schneidens und Löschens (*Hors Champs*, 1992) oder die neueren Projekte von Pierre Huyghe mit seiner Suche nach dem, was im Zwischenraum eines Jump Cut liegt (*L'Ellipse*, 1998) so erforscht auch Nimmerfall neue Möglichkeiten zur Dekonstruktion einer Geschichte oder eines Mechanismus, um damit deren Grundidee, Bauweise und Potenzial zu entfalten.

In Nimmerfalls raumgreifenden Installationen von *Video Home* (1999) bis *Vertical Villa* (2008) wurde eine Reihe von möglichen Konstruktionen des Medienraums vorgeführt: von der Mechanik von Luxusinterieurs, wie man sie aus Design-, Lifestyle-, Wohnmagazinen kennt, bis hin zu neueren Marketingkampagnen für das eigene Hochhausapartment. Mit Ausnahme der Lifestyle-Ästhetik (der die banale, aber „ach so perfekte“ Existenz bereits innewohnt) lösen alle in Nimmerfalls Projekten herangezogenen Genres bei den BetrachterInnen ein regelrechtes Wunsch-Schnellfeuer aus: die rasanten Verfolgungsszenen und schäbigen (aber faszinierenden) Korridore und Räume von *C.S.I. Miami/New York/Las Vegas*, die Flash-animierten Websites von Immobilienmaklern, der geschwätzige Witz und die auf Hochglanz polierten Interieurs von Ölmogulen (aus der sehr erfolgreichen TV-Serie *Dallas*).

Hauptantriebskraft bei Nimmerfalls Installationen scheint der Wunsch zu sein, physische und skulpturale Räume zu entwerfen, mit denen sie das Verhältnis zu diesen vermittelten Bildern/Konventionen einer Neubewertung unterziehen kann. Das Tempo

actually ingesting. From the elder statesman Stan Douglas' and his pursuit of other possible outcomes (*Inconsolable Memories*, 2005) and the politics of editing and erasure (*Hors Champs*, 1992) to the recent projects of Pierre Huyghe and his search for what might be found between a jump cut (*L'Ellipse*, 1998), Nimmerfall as well investigates new ways to deconstruct a story/mechanism, in order to realize its own invention, artifice and capacity.

In Nimmerfall's large scale installation works, spanning from *Video Home* (1999) to *Vertical Villa* (2008), a range of possibilities was put on view as to how media space is constructed: from the mechanics of luxury interiors found in design/lifestyle/home im-

58 – 59 Videostill (Kanal eins und zwei) aus der Installation / Video still (channel one and two) from the installation *Second Unit: Las Vegas*, 2005. Details, ca. / approx. 225 x 297 cm und / and 225 x 360 cm.



ihrer Installationen ist daher bedächtig. Ein oder zwei aus der Hintergrundinformation des Filmkaders entnommene Szenen fungieren nun als „schlafende Schnitte“: Bilder, die sowohl aus einem anderen Bild heraus- als auch in physische/skulpturale andere Bilder hineingeschnitten sind (die Installationen zerlegen das Bild mithilfe zahlreicher Projektoren und Projektionsflächen sowie ausladend arrangierter Raumteiler in eine Vielfalt an Ansichten). Und nun können sich diese frischen Schnitte zu einer neuen (virtuellen wie physischen) Realität zusammensetzen, die an die Stelle eines einst trivialen Moments tritt: den Korridor, das Treppenhaus, das Eckbüro. Wie anders ließen sich diese Banalitäten ironisch aufpeppen als durch Hinzufügung der Klischees des Klischeierten in Form neuer digitaler Effekte: als Blaulicht von einem nahe gelegenen Polizeirevier, eine vergessene Zigarette in einem Aschenbecher, regennassen Fensterscheiben oder einem vorü-



provement magazines to the recent marketing campaigns of high-rise condos. With the exception of the lifestyle magazine (whose banal yet “oh so perfect” existence is already inherent), all other genres found in Nimmerfall’s projects usually offer the viewer a rapid-fire desiring effect: the high-speed chase scenes and seedy (yet intriguing) hallways and interiors of *C.S.I. Miami/New York/Las Vegas*, the flash editing of real estate websites and the chatty witticisms and polished spaces of the oil moguls’ estates (from the hit TV series *Dallas*).

Nimmerfall’s installations main drive then would seem to be the desire to design an active physical and sculptural space, in order to reevaluate one’s relation to these mediated images/conventions. As a result, their (the installations’) pacing is languid. One or two slight scenes (pulled from background information found in a cinematic frame) operate now as “sleepy cuts”: both as an image cut from another as well as cut into physical/sculptural others (the installations, with the use of multiple projectors and screens, plus a large array of walls, divide the image into a multiplicity of views). And now these fresh cuts can amount to a new (both virtual and physical) reality for a once trivial moment in time: the hallway, the staircase, or the corner office. What better way then, in order to wryly spice up these banalities than to add the clichéd of the clichéd as new digital effects: the flashing blue lights of a nearby police action, the ashtray of a forgotten cigarette, rainy window panes and the passing of a winter snowstorm; and then in the distance, with not a sound to be heard, an almost cute little explosion can be seen. At that point one could then almost imagine the Hollywood executives scratching their heads, both in amazement and indignation.

berziehenden Schneesturm? Und dann ist in der Ferne – ohne dass man das Geringste hört – eine fast niedliche kleine Explosion zu sehen. An dieser Stelle kann man sich beinahe vorstellen, wie sich Hollywoodbosse gleichermaßen beeindruckt wie indigniert die Köpfe kratzen.

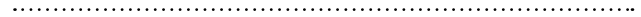
.....

¹ Stormtroopers sind Charaktere aus George Lucas' Film *Star Wars* von 1977. In dem Film verstecken sich zwei von Schauspielern gespielte Roboter (C-3PO und R2-D2) vor dem Feind, als zwei sie verfolgende Stormtrooper (ebenfalls von Schauspielern gespielte Feindtruppen) den Raum betreten. Dabei schlägt sich einer der Stormtrooper versehentlich den Kopf am Türrahmen an. Die Einstellung erlangte später bei Fans des Films Kultstatus als komischer Moment. In den danach gemachten Folgen von *Star Wars* wurden viele der vorher eingesetzten Schauspieler mittels CGI (Computergrafik) durch virtuelle Darsteller ersetzt und keiner schlug sich mehr den Kopf an.

¹ Storm Troopers are characters from George Lucas' 1977 film *Star Wars*. In the film, when two robotic characters played by human actors (C-3PO and R2-D2) proceed to hide from the enemy, two pursuing Storm Troopers (enemy militia also played by human actors) enter the room in search of the robots. One of the actors playing a trooper then in the process mistakenly hits his head on the top of the doorframe. This shot became a cult comedy moment for fans of the film and in the later following sequels to *Star Wars*, CGI (computer graphics) replaced many of the previously used human actors with virtual representations. From then on, no more heads were bumped.



Karina Nimmerfall, geboren / born 1971, studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (D) und Kunstgeschichte an der Universität Wien (A) / studied Fine Arts at the Hochschule für bildende Künste Hamburg (D) and Art History at the University of Vienna (A). Sie lebt seit 2001 als bildende Künstlerin in Berlin / Since 2001 she lives and works as a visual artist in Berlin. Publikationen / Publications: *Power Play*, mit Texten von / with texts by Charissa N. Terranova und / and Gabriele Spindler, ed. Gabriele Spindler, Landesgalerie am OÖ Landesmuseum, Verlag der Provinz, Linz (A) 2007; *Cinematic Maps*, mit Texten von / with texts by Norman M. Klein und / and Raimar Stange, Edition Camera Austria, Graz (A) 2007 und / and *Diamonds on Velvet*, mit Texten von / with texts by Stella Rollig, Raimar Stange und / and Hans Joachim Lenger, Eigenverlag / self published, Wien / Vienna (A) 2004.



Courtesy. Alle Arbeiten / All works:
die Künstlerin / the artist und / and Galerie Grita Insam, Wien / Vienna
ausgenommen Seite / except page: **26 – 27** Edition 17 Kunstverein Medienturm
49 Galerie Stadtpark, Krems (A) und / and Galerie Grita Insam, Wien / Vienna

Herausgeber Editor
Redaktion Editorial board
Übersetzung Translation
Projektbeschreibungen Descriptive texts
Lektorat Proof-reading
Gestaltung Graphic design
Umschlag Cover design
Fotos Photos
Druck und Bindung Print and binding
Auflage Edition

Karina Nimmerfall

Double Location

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

This publication accompanies the exhibition

Hollywood ist ein Verb

Kunstverein Medienturm, 12.07. – 12.09. 2008

.....

Sandro Droschl
Helga Droschl
Wilfried Prantner, Richard Watts
Karina Nimmerfall
Helga Droschl, Jeff Luckey, Margit Maure
Karina Nimmerfall
Tina Frank (Detail aus / Detail from *Vertical Villa*, 2008)
David Auner, Susi Jirkuff, Jeff Luckey, Karina Nimmerfall
REMAprint, Wien / Vienna
500

Karina Nimmerfall dankt / would like to thank: Sandro und Helga Droschl, Rike Frank, Isabell Heimerdinger, Galerie Grita Insam, Karsten Korn, Team Kunstverein Medienturm, Jeff Luckey, Hubert und Theresia Nimmerfall, Raimar Stange, Maren Lübcke-Tidow.

© bei Künstlerin und AutorInnen / by artist and authors
Kunstverein Medienturm, Graz

© für die Buchhandelsausgabe / for the book trade edition
Folio Verlag, Wien/Bozen / Vienna/Bolzano, 2009

Alle Rechte vorbehalten / all rights reserved

www.folioverlag.com


ISBN 978-3-85256-473-9



Kunstverein Medienturm
Josefigasse 1
8020 Graz
Österreich / Austria

Tel: +43 (0) 316 740084
Mail: key@medienturm.at
Web: www.medienturm.at

bm:uk

 kultur steiermark

 KULTUR LAND
OBERÖSTERREICH

.....

Series. Kunstverein Medienturm

- 1** Sandro Droschl / Christian Höller / Harald A. Wiltsche – Kunstverein Medienturm (Hg. eds.):
Techno-Visionen. Neue Sounds, Neue Bildräume
 - 2** Sandro Droschl – Kunstverein Medienturm (Hg. ed.):
Crossmedia. Kunstverein Medienturm 2000 – 2005
 - 3** Sandro Droschl, Vitus H. Weh – Kunstverein Medienturm, quartier 21/MQ (Hg. eds.):
Abstracts of Syn. Edition Medienturm
 - 4** Sandro Droschl / Sabine Gamper – Kunstverein Medienturm, arge kunst Galerie Museum (Hg. eds.):
Tomas Eller. _07
 - 5** Reinhard Braun / Sandro Droschl – Kunstverein Medienturm (Hg. eds.):
Helmut Mark. Skulptur
 - 6** Sandro Droschl / Jan Robert Leegte / Jan Maarten Voskuil – Kunstverein Medienturm (Hg. eds.):
Unfinished Business. Dutch Abstracts
-



www.folioverlag.com
[A/D] € 25,- [I] € 23,60