

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1999)

**Heft:** 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

**Artikel:** Hybride Wirklichkeiten : die "menschlichen Dramen" der Eija-Liisa Ahtila = Hybrid realities : Eija-Liisa Ahtila's "human dramas"

**Autor:** Ruf, Beatrix / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680487>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



# HYBRIDE WIRKLICHKEITEN

## DIE «MENSCHLICHEN DRAMEN»

### DER EIJA-LIISA AHTILA

BEATRIX RUF

«Heute weint mein Vater. Sein Vater wurde spät gestern Nacht von einem Auto überfahren. Er war sofort tot.» So beginnt der Text des jungen Mädchens in Eija-Liisa Ahtilas dreiteiligem Film TODAY. Und er endet mit: «Vielleicht ist es gar nicht mein Vater, der weint, sondern der Vater von jemand anders. Sannas Vater, Mias Vater, Markos Vater, Pasis Vater – oder Veras Vater. Ich sitze in einem Sessel. Ich habe einen Freund. Ich habe etwas auf meinem Schoss. Ich bin 66 Jahre alt.»<sup>1)</sup> Diese Zitate umreisen auch schon, was Eija-Liisa Ahtilas auf Film basierende künstlerische Arbeit ausmacht: Unpathetisch und erschreckend direkt behandeln ihre Filme Szenen vielleicht realer, immer aber möglicher alltäglicher Lebenssituationen und -ereignisse, in deren logische Abläufe und Erfahrungen das Surreale, das Asynchrone und das Alogische einbrechen.

BEATRIX RUF ist Konservatorin am Kunsthhaus Glarus. Sie lebt in Glarus und Zürich.

Video, Film, die neuen digitalen Bildmedien sind für viele Künstlerinnen und Künstler und vor allem für die Generationen, die mit der allgegenwärtigen Präsenz von Fernsehen, Kino, Werbefilmen und MTV aufgewachsen sind und aufwachsen, gängige Ausdrucksmittel. Die Beeinflussungen unserer Selbst- und Wirklichkeitserfahrung durch die zeitgenössische visuelle Kultur sind vielfältig. Die Bildwelten sind ein konstitutiver Teil unserer Wirklichkeit. Der Wirklichkeitsverlust durch die Medien wird zwar schon seit Anfang unseres Jahrhunderts problematisiert, die Perfektionierung der Massenmedien, die Privatisierung der Möglichkeit Bilder zu produzieren, die Wirklichkeit ins Filmische, ins Bild zu verwandeln, wird aber zunehmend präsenter. Baudrillard hat von einer pornographischen Dimension der Allgegenwart des Abbildbaren gesprochen. Pornographisch deshalb, weil unbegrenzte Darstellung möglich geworden ist: das Bild als Verfügung/Verfügbarmachung der Wirklichkeit, des Privaten wie



EIJA-LIISA AHTILA, ME/WE, OKAY, GRAY, 1993,  
video stills / ICH/WIR, OKAY, GRAU.  
(PHOTOS: CRYSTAL EYE LTD, HELSINKI)

des Öffentlichen. Fiktion und Realität sind hier obsoletere Kategorien. Betroffen davon ist nicht zuletzt die Konstruktion unseres Selbst, das sich angesichts ambivalenter Realitäten positionieren muss: zwischen privaten und medial vermittelten, öffentlichen Bildern des Subjekts, zwischen Realitätskontrolle und individueller Wirklichkeitskonstruktion. Ein Subjekt, das uns als aus multiplen Elementen geschnürtes Bündel von Konstellationen, Konzepten und Dramaturgien und vor allem erst als Relation zu den medialen Darstellungen fassbar wird.

Die finnische Künstlerin Eija-Liisa Ahtila (geb. 1959) arbeitet mit den Bedingungen und Wirkungsweisen unserer visuellen Kultur und stellt Fragen an die Positionierung des Subjektes heute. Seit Ende der 80er Jahre ist sie mit einem komplexen Werk hervorgetreten, das die ganze Breite visueller Kultur bespielt und – neben Photographie, Performance und Film im Videoformat – in den letzten Jahren vor

allem durch ihre Videoinstallationen aufgefallen ist. Die «menschlichen Dramen» (Eija-Liisa Ahtila) ihrer letzten vier im Filmformat gedrehten und ins Videoformat übertragenen Kurzfilme ME/WE, OKAY, GRAY (1993, 90 Sekunden), IF 6 WAS 9 (1995, 10 Minuten), TODAY (1996/1997, 10 Minuten) und ANNE, AKI AND GOD (1998, 2 x 15-Minuten-Loop) präsentiert sie in parallelen Bildspuren, die die Erzählung in mehrere Episoden fragmentieren und zu komplexen Stücken komponieren. Die Künstlerin spielt mit der visuellen Überladung, der erschwerten Erfassbarkeit der Erzähllinien. Orte, Menschen, Stimmen, Rhythmen wechseln von einer Filmebene in die andere und erzeugen einen nicht linearen Erzählfluss. Text, Tonspur und Bilder sind in einem lang andauernden Prozess mit grosser Präzision ausgearbeitet. Die filmischen Ebenen entwickeln dabei ihre je eigenen, widersprüchlichen Wirkungen, die die Logik der anderen Elemente brechen oder Bedeutungen neu konstituieren. Bilder und Texte spielen ihre Fähigkeit aus zu lügen oder die Wahrheit zu sagen; die originale Texttonspur des Finnischen klingt verführerisch und fremd. In den übersetzten Untertiteln werden die Texte zum visuellen Element, das die parallelen Bildebenen zusammenbindet.

Die Fragmentierung der Erzählebenen und die Installationsformen ihrer Arbeiten reflektieren formal auf das veränderte Verständnis des Subjektbegriffes und der Idee eines ungeteilten Selbst, das sich seine Rollen, Muster und Formen im Zusammenspiel mit den globalen gesellschaftspolitischen Zusammenhängen neu fassen muss.

Eija-Liisa Ahtilas Filme berühren den Erfahrungsschatz jedes Menschen. Sie sind zugleich persönlich und allgemeingültig, weil ihre Geschichten und Ereignisse überall spielen könnten. Das Leben in Städten, die Schulzeit, das Elternhaus, Pubertät, Sexualität, Ehe, Freizeitbeschäftigungen. Sie machen Normalität in ihrer Brüchigkeit erlebbar: Normalität befremdet. Ahtilas Protagonisten sprechen in der Stimme ihres fiktiven Gegenübers, sie spielen sich selbst und wenden sich an das Publikum. Sprachformeln werden zu musikalischen Rhythmen, gescheiterte Kommunikation führt zu grotesken Interpretationen und Rollenwechseln. Einschränkungen durch Konventionen, emotionale Bindungen und Einsam-

keit sind genauso bedrohlich wie eine atomare Katastrophe. Die Menschen sind getrieben durch die heterogenen Aspekte der Realität: Verunsicherung der Lebensstile und Rollenmodelle, Nachrichtenflut, zweifelhaft gewordene Wirklichkeiten.

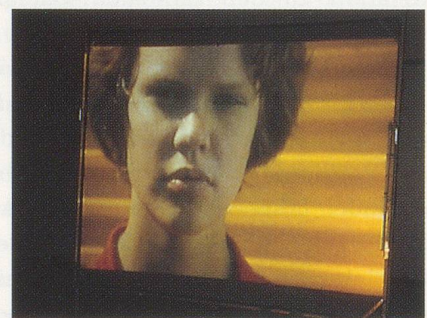
Die heutige Beschaffenheit alltäglicher Erfahrungen wird in ihren Texten und scharf komponierten Bildwelten offen gelegt. Wie andere Künstlerinnen und Künstler der 90er Jahre thematisiert auch Eija-Liisa Ahtila die aufgehobene Grenze zwischen dem Privaten und Öffentlichen sowie die Medienerscheinungen, die diese Aufhebung mitbestimmen: Bekennershows, Seifenopern, Realtime-Serien. In ihren Arbeiten wird das Private dabei zu einer Instanz des Politischen, das von ihren präzisen Mitteln getragen ist. Veröffentlichung des Privaten, des alltäglich Normalen oder Profanen ist hier nie Intimitätsschleuder, Privatheitsorgie oder identifikationsträchtiger Mitleidsgag. Auf der Ebene der Filmsprache verwebt die Künstlerin die Wirkungsweisen und Stile gängiger Filmgenres wie Kurzfilm, Werbefilm, Dokumentarfilm oder auch das Format der Hollywood-Fiktion zu neuen und eigenen Bildwelten, die Vertrautes unbekannt werden lassen und eine eindeutige Kategorisierung verunmöglichen. Ihre Überschreitungen der klassischen Medien machen sie «inkompatibel» für die üblichen Vermarktungsstrategien von Film, Video oder Kunst, aber auch für jede schnelle Kategorisierung der Wahrnehmung: Fiction, Dokumentarkino, Avantgardefilm? Eija-Liisa Ahtila arbeitet mit kinematographischem Formensinn. Bekannte scheinen auf: Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, aber auch Aki Kaurismäki. Geläufige kollektive filmische Sprachen werden gekonnt benutzt und dennoch kann man an ihren Bildwelten keinen «Stil» festmachen. Ihre Filme sind präzise konstruierte Hybride, die sich ihre Autonomie in den bekannten Kontexten erhalten. Die Arbeiten bestehen so folgerichtig in unterschiedlichen Formaten, sei es als Film, der über die üblichen Medienkanäle Fernsehen und Kino verbreitet werden kann, sei es als für jedes filmische Stück eigens entwickelte Installationen im Kunstkontext, die Situationen schaffen, in denen wir die bewegten Bilder als lebensgroßes Gegenüber erleben, oder die uns in erzählerische Ensembles eintauchen lassen. Eija-Liisa Ahtilas Arbeiten setzen

genau da an, wo der Film seine Ambivalenz entwickelt, zwischen der Möglichkeit zur Fiktion und dem dokumentarischen Versprechen der Photographie. Das filmische Bild setzt sich in ihren Arbeiten vom Film ab.

Meist geht Eija-Liisa Ahtila von einem «Dokument» der Realität aus: einer Erzählung, einem Zeitungsausschnitt, einem historischen Ereignis... Vergleicht man die Werke Eija-Liisa Ahtilas etwa mit den Videoarbeiten ihrer Künstlerkollegin Sam Taylor-Wood, steht, verkürzt gesagt, dem dort thematisierten «Theatralischen» der menschlichen Realität hier das problematisierte Authentische als das Super-Real gegenüber, das ins Surreale mutiert.

Die jüngste Arbeit ANNE, AKI AND GOD scheint exemplarisch für Eija-Liisa Ahtilas künstlerischen Ansatz. Das auf aufgezeichneten Therapiesitzungen beruhende Skript zum Film greift konkret eine zeitgenössische Version der Identitätsstörung auf. Als eigenständige Videoinstallationsversion bildet sie die Grundlage für einen abendfüllenden Kinofilm, den die Künstlerin unter dem Titel *A Quest for a Woman* zurzeit erarbeitet. Basierend auf den Erlebnissen des Mannes Aki, der an einer medizinisch nicht vollständig erfassbaren neuen Version der Schizophrenie leidet und sich im Zustand einer Psychose eine «Frau» erschuf, kreiert die Arbeit eine multiple Identität in Form einer Casting-Situation, in der unterschiedliche Schauspieler Akis Rolle übernehmen, frappierend im Gleichklang ihrer Texte und flankiert von den imaginiert wirklichen Frauenmodellen. «Aki V kündigte seine Stelle als Programmierer bei Nokia, erkrankte an Schizophrenie und isolierte sich in seinem Einzimmer-Apartment. Sein Geist begann sich in Bild und Ton eine eigene

EIJA-LIISA AHTILA, TODAY /  
TÄNÄÄN, 1996–97, installation  
view, left screen /  
HEUTE, Installationsansicht,  
linke Leinwand.

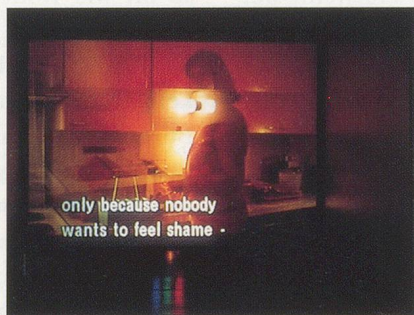
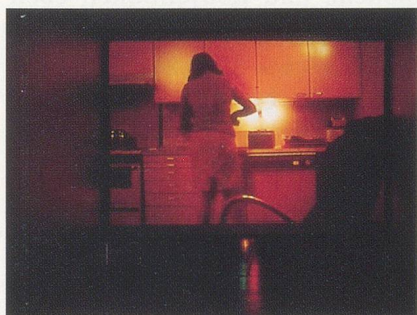
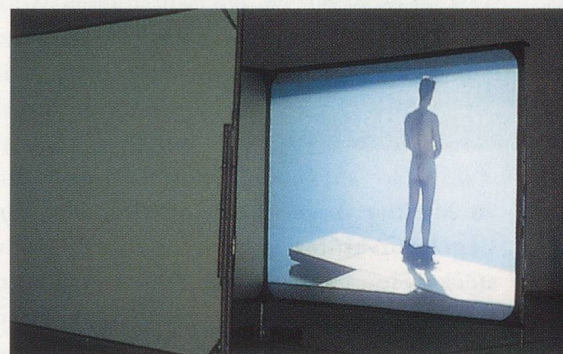
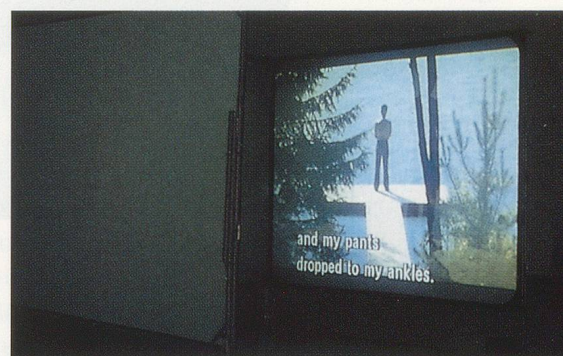


Wirklichkeit zu schaffen. Nach und nach wurde diese Fiktion zu Fleisch und Blut, die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwamm. Eingebildete Personen und Ereignisse traten aus Aki Vs Kopf heraus und lebten parallel zu der ihn umgebenden Realität. Die Hauptperson in dieser neuen Welt war Anne Nyberg, Akis Verlobte.»<sup>2)</sup> Akis von Gott aufgetragene Aufgabe beschränkt sich aber nicht nur auf die Suche nach seiner Verlobten, sondern sein Zustand soll ihn auch auf eine zukünftige Aufgabe vorbereiten: «Dann wurde Aki informiert, dass seine wichtigste Pflicht in der Zukunft die Verantwortung für Hollywood sei, da Hollywood alle emotionalen Phantasien der Menschen kontrolliere.»<sup>3)</sup> Madonna, Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Montgomery Clift besuchen ihn als Lehrmeister.

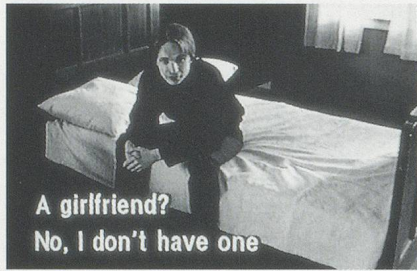
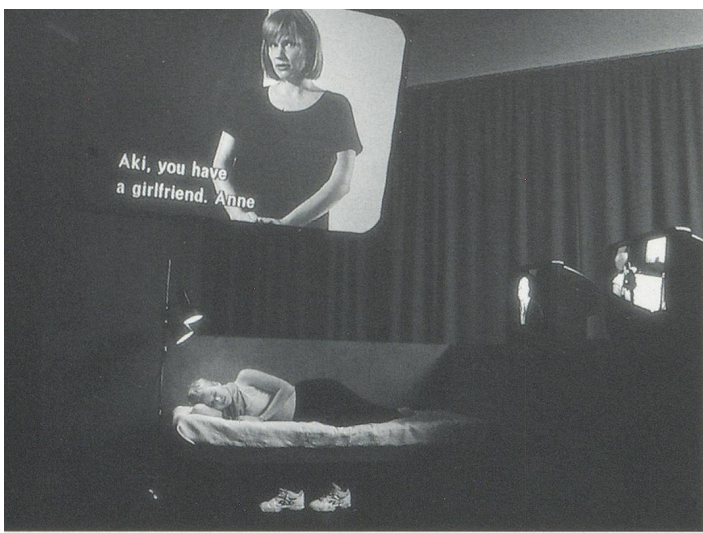
TODAY (1996/1997) lehnt sich ebenfalls am Fiction-Genre an. Die Protagonisten sprechen direkt zum Publikum, aber ihre scheinbar informativen Monologe sind absurd, offenbaren Brüche, überzeichnen die Wahrnehmung ins Unermessliche. Stille wird zur Katastrophe, der Plot scheitert – was ist wirklich passiert? In drei Episoden erzählen drei Personen ihre Version der Erinnerung und ihre Gefühle. Das scheinbar gleiche Erlebnis wird zum Auslöser widerstreitender Wirklichkeiten: Rollenkonflikte, Erinnerungen, das Hadern mit Konventionen und Lebensbedingungen in einer Kleinstadt, Kindheits-erinnerungen und Beziehungen zwischen Vater und Tochter... Die Episoden sind in drei «Farben» gestimmt. Eine verzerrte Maske reisst uns in die Geschichte des Mädchens. Sie wirft einen Ball gegen eine gelbe Wand und erzählt lakonisch, trocken, abgeklärt, eigentümlich gefasst vom Unfall, ihrem Vater und seinem exaltierten Weinen, das seine Emo-

tionen zu abgekapselten Entitäten, zum Spektakel werden lässt. Ihr Text richtet sich ans Publikum und mit ihr schauen wir dem Psychodrama des Vaters und ihren eigenen Widersprüchen zwischen kindlichem Spiel und abgeklärtem Statement zu: «Grossvater wurde alt. Er hat sich schon lange aus dem Berufsleben zurückgezogen. Mein Dad hat sich aus dem Leben zurückgezogen.»<sup>4)</sup>

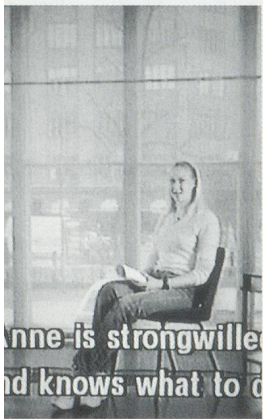
Veras Welt ist in Rot getaucht. Der Tod des Vaters überfällt sie in atemloser Bedrängnis über das versteinerte Leben in der Kleinstadt, das die Menschen



EIJA-LIISA AHTILA, TODAY /  
TÄNÄÄN, 1996–97, installation view,  
Kunsthhaus Glarus, Switzerland, 1998,  
central screen (on the left) and  
righthand screen (above) /  
HEUTE, mittlere Leinwand (links)  
und rechte Leinwand (oben).



EIJA-LIISA AHTILA, ANNE, AKI & GOD,  
1998, installation view at KIASMA,  
Museum for Contemporary Art, Helsinki,  
1998, and film stills / Installationsansicht  
und Filmstills.



zu Masken ihrer selbst werden lässt und Gefühle, Begehren hinter automatisierten Handlungen versteckt. Sie raucht, hält den kleinbürgerlichen Haushalt in Ordnung: «Die Leute schlafen mindestens zweimal in der Woche miteinander, nur weil sich niemand schämen will – damit es halt getan ist.»<sup>5)</sup> Im blau gestimmten Monolog des Vaters erscheint der Todesfall des Vaters wie eine verspätete Rache: «Und er erzählte mir wieder, dass mein Leben von einem Unfall zum nächsten treibt. Du kannst keine Entscheidungen treffen. Du kannst nicht einmal entscheiden, ob es gut oder schlecht war. (...) Und dann, wieder, geschah ein Unfall.»<sup>6)</sup> Männliche Rollenmodelle scheitern, Berührungen und Gefühle sind verbotenes Gebiet. Die Füße des Vaters werden von einem Hund geleckt, was er für seine Tochter

sein soll, weiss er nicht. Wir schauen mit dem Mädchen zu, wie ihm am Wasser stehend die Hosen von den Hüften fallen...

Die wohl bekannteste Arbeit der Künstlerin IF 6 WAS 9 erinnert an Serienformen, die das Fernsehen «aus dem Leben» greift, in denen private Erlebniswelten veröffentlicht werden. Scheinbar authentisches Dokument, erzählen fünf junge Mädchen, Teenager, von ihrer ersten sexuellen Erfahrung oder Phantasie in drei parallelen Bildspuren. Ihre Handlungen, Texte und Bilder wandern von einer Bildspur zur nächsten, verbinden sich über die Tonspur oder greifen von einem Film in den anderen. Ihre Phantasien und Erzählungen verdichten sich zu einem grossen Text widersprüchlicher Rollenmodelle und Identitäten. Wohlerzogenes Klavierüben, Schulsport und gesellige Nachmittage im Spiel sind durchzogen von den sprachlich ebenso ernüchternd präzisen wie poetischen Schilderungen. Allesamt Laienschauspielerinnen sprechen sie Texte, die authentisch sein könnten, es aber nicht sind. Sie sprechen Texte, die das Archiv allgemeiner kultureller und medialer Prägungen spiegeln, die zwischen Altklugheit und Naivität oszillieren und das gesamte Feld von halbwissender Phantasieleistung, Mediengeprägtheit und pubertierender Versponnenheit abstecken. Ihre unmaskierte und unverblümete Direktheit kollidiert mit dem beschaulichen Alltag braver Schulmädchen, aber auch mit den Phantasien der Betrachter, die sich in der Unschuld, Offenheit und aufblühenden Weiblichkeit verfangen. Vorstellungen, Erfahrungen, Reife und Unschuld vermischen sich in einem ungeklärten, aber gleichzeitig abgeklärten Rollenverständnis. Denn die erste Erfahrung realisiert das gesamte Repertoire kultureller Kenntnisse und Erkenntnisse, man ist dann «älter», so alt wie Rollenmodelle und Konventionen eben sind. «Hier sitze ich, die Beine gespreizt, wie ein kleines Mädchen, das noch nichts über Sex weiss, das keine Ahnung davon hat, dass eine Frau ihre intimen Bereiche und ihre Lust verbergen muss. Tatsächlich bin ich 38 Jahre alt. Ich habe die Brüste einer Frau und Lippen, die sich reizvoll öffnen. Ich tarne meine Aggressionen auf sehr weibliche Art.»<sup>7)</sup>

Die drei Schwarzweissfilme ME/WE, OKAY und GRAY machen Anleihen beim Werbeclip: Während

90 Sekunden überfallen drei atemlose Kurzfilme den Betrachtenden, danach ist lange Pause, bis der nächste Super-GAU der Wahrnehmungsüberforderung einsetzt. Der Ausgangsplot ist das Ereignis eines Atomunfalls. Angesiedelt zwischen Waschmittelwerbung und Heimvideo breiten sich die surrealen Dialoge, misslungenen Kommunikationsmuster und Beziehungen aus, die eine Frau, ein Mann und eine Gruppe von Frauen im Niemandsland ihrer persönlichen Erfahrung dabei durchleben. Der Ort: überall. Die psychische Befindlichkeit: zeitgenössische Unmöglichkeit. Mit sich überschlagender Geschwindigkeit vermischen sich Realität, Fiktion und die Identitäten der Protagonisten. Die äussere Krise ist die Krise der Identität. In ME/WE spricht ein Mann über die Veränderungen, die seine Familie, seine Beziehungen durch das Ereignis erfahren haben. Aber alle Beteiligten leben nur seinen Text. Die Tochter, der Sohn, die Frau sprechen lippensynchron in der Stimme des Mannes, sie sind Spiegel seines Selbst, besetzt mit seinen Emotionen, seinen Wahrnehmungen, seinen Interpretationen. Sie sind all die anderen, die eine Rolle spielen im eigenen Selbst. In OKAY steigern sich das Eingeschlossensein in den häuslichen Kontext, unerfülltes sexuelles Begehren, die Grenzen sprachlicher Mitteilung zu einer surrealen Version von Rilkes Gedicht vom Panther, der im Käfig seine sinnlosen Kreise zieht. Die Frau spricht in der eigenen und der Stimme des Mannes: «Wenn ich nur könnte, würde ich mich in einen Hund verwandeln. Ich würde bellen

und alles beißen, was sich bewegt. Wauwau. Wauwau. Wauwau.»<sup>8)</sup> Aggression, Selbstverurteilung, Hass, Verzweiflung stimmen ein in den monotonen Singsang des «It's okay. It's okay. It's okay», das als musikalisches Moment die drei Filmspuren zusammenbindet und den atemlosen Rhythmus zu beruhigen versucht. In GRAY sind drei Frauen nach der Katastrophe an einem Unort, in einer Art Aufzug, gefangen, was sie gezwungenermassen zu einer Gruppe zwischen wissenschaftlicher Analyse und persönlichem Ausgeliefertsein zusammenschweisst. Hier sind «Alle beruhigenden Geräusche (...) ungenügend.»<sup>9)</sup> Eine Tasse fällt in Zeitlupe, ein weisses Laken breitet sich aus, Frauen schweben im Wasser.

Die Erwartung, im Kino würde über das Leben erzählt, verknüpft mit der Illusion des Kinos auch die Vorstellung, dass sich die Erzählung des Films anderswo – etwa im Leben – fortsetzen lässt. Das Erzählen in Bildern jedoch stösst an die Grenzen der Schrift, die unsere Gedächtnisleistungen an die Ordnung des Sukzessiven bindet. In den sprachlich, bildlich und auditiv komplexen Filmwerken Eija-Liisa Ahtilas erzählt das «Kino» nicht vom Leben, sondern es konstruiert Symbole, Konstellationen von Bedeutungen und Modellen, die das Reale so geschickt überzeichnen und als Surreales offenbaren, dass wir auf die Realität gestossen werden. Die «Macht» ihrer Bilder verführt nicht aus der Wirklichkeit, sondern führt über sie hinaus zu einem möglichen neuen Massstab subjektiver Wirklichkeit. «It's okay. It's okay. It's okay.»

1) "Today my dad's crying. Last night a car drove over his dad who died instantly. (...) Maybe it's not my dad who's crying—but someone else's dad. Sanna's dad, Mia's dad, Marko's dad, Pasi's dad—or Vera's dad. I'm in an armchair. I have a boyfriend. I have something on my lap. I'm 66 years old."

2) "Aki V resigned from his work as a computer application support with Nokia Virtuals, became ill with schizophrenia and isolated himself in his one room flat. His mind started to produce a reality of its own in sounds and visions. Little by little this fiction became flesh and blood, the line between reality and imagination became blurred. Fantasized persons and events stepped out of Aki V's head and became parallel with the reality around him. The leading character in this new world was Anne Nyberg, Aki's fiancée."

3) "Then Aki was informed that his main duty in the future would be being in charge of Hollywood because Hollywood controlled all emotional fantasies of human beings."

4) "Granddad had lived to be old. He had long retired from working life. My dad had retired from life."

5) "People make love at least twice a week—only because nobody wants to feel shame—and that it's done."

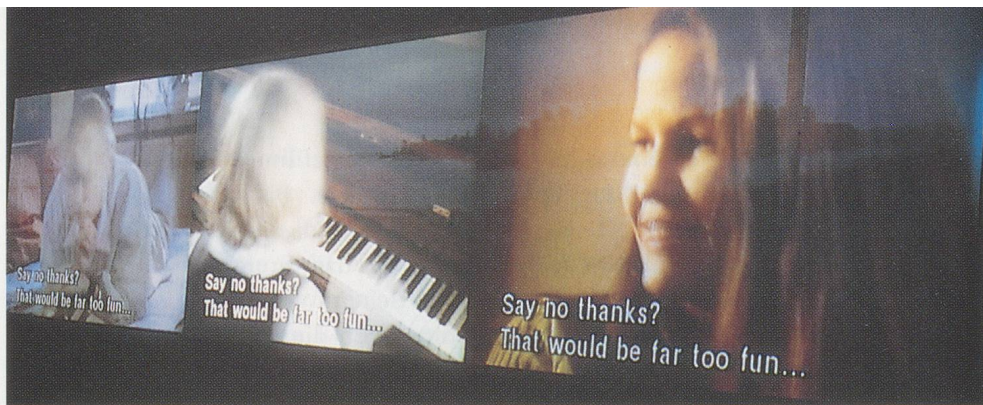
6) "And he talked to me again—that 'your life is just drifting from one accident to another,' you can't even decide, you can't even decide—whether they've been good or bad. (...) And then, again, an accident happened."

7) "Here I sit with my legs apart—like a small girl who has not learned anything about sex. Who has no idea of the fact—that a woman must hide her private parts and lust. In fact I am 38 years old, I have a woman's breasts and labia which open beautifully. I tend to disguise my aggression in a very feminine fashion."

8) "And I think that if I could only change myself, I would transform myself into a dog and I would bark and bite everything that moves... Woof Woof...Woof Woof..."

9) "All the sounds of comfort are insufficient."

EIJA-LIISA AHTILA, *IF 6 WAS 9*, 1995,  
installation view, Kunsthau Glarus,  
Switzerland, 1998 / WENN 6 9 WÄRE.



# HYBRID REALITIES

## EIJA-LIISA AHTILA'S "HUMAN DRAMAS"

BEATRIX RUF

"Today my dad's crying. Last night a car drove over his dad who died instantly." These are the first words spoken by the young girl in Eija-Liisa Ahtila's film trilogy, *TODAY*. Her last words are: "Maybe it's not my dad who's crying—but someone else's dad. Sanna's dad, Mia's dad, Marko's dad, Pasi's dad—or Vera's dad. I'm in an armchair. I have a boyfriend. I have something on my lap. I'm 66 years old." The quotations embrace the entire scope of Eija-Liisa Ahtila's film-based artistic work: Her unsentimental and disarmingly direct scenes show real or potentially real situations of ordinary life, whose logical processes and experiences are broken by surreal, asynchronous, and alogical sequences.

Video, film, and the new digital media are familiar means of expression for many artists and above all for the generations that have grown up with the ubiquitous presence of television, movies, commercials, and MTV. Our experience of ourselves and reality has been influenced by contemporary visual culture in myriad ways. Pictures have become a constitutive

part of our reality. The loss of reality through the media was already an issue at the beginning of this century but the perfection of the mass media, the privatization of producing images, of transferring reality to films and pictures have since seen rampant growth. Baudrillard spoke of a pornographic dimension in the omnipresence of potential reproduction—pornographic because of the possibility of unlimited depiction: the picture as the determining factor of reality, both private and public. The categories of fiction and reality have become obsolete. Even the construction of our self is affected, for it has to stake out a position in the face of ambivalent realities: between private and medially transmitted public pictures of the subject, between controlled reality and the individual construction of reality. The subject can now be grasped only as a bundle of multiple configurations, concepts, and dramaturgical elements and, above all, only in relation to its medial representations.

The Finnish artist Eija-Liisa Ahtila (b. 1959) works with the conditions and consequences of our visual culture and questions today's positioning of the subject. Since the end of the eighties she has produced a

---

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthau Glarus. She lives in Glarus and Zurich.

complex oeuvre that covers the entire range of visual culture. She has made a name for herself in photography, performance, films in video format, and most recently in video installations. Her last four film shorts—*ME/WE*, *OKAY*, *GRAY* (1993, 90 seconds), *IF 6 WAS 9* (1995, 10 minutes), *TODAY* (1996/1997, 10 minutes) and *ANNE, AKI AND GOD* (1998, 2 x 15 minute loops)—were shot with a film camera and transferred to video. Ahtila presents these “human dramas,” as she calls them, in parallel tracks that fragment the narrative into several episodes and intricately composed pieces. The artist works with visual overkill and an obscurity of narrative line. Places, people, voices, rhythms change from one film level to another and create a nonlinear narrative flow. The combination of text, soundtrack, and image is the result of great deliberation and meticulous implementation, in which the film levels each exert an independent and contradictory impact that may break up the logic of the other elements or generate new meanings. Pictures and words toy with their ability to lie or tell the truth. The original Finnish soundtrack sounds seductive and strange, while the text in the translated subtitles becomes a visual component that unites the parallel pictorial levels.

The fragmentation of the narrative level and the installative form of her works formally reflects on a changed understanding of the concept of the subject and the notion of an undivided self, which must reconfigure its roles, patterns, and forms in the context of social and political globalization.

Eija-Liisa Ahtila's films explore the treasure chest of human experience. They are both personal and universal because her stories, her incidents could happen anywhere. Life in cities, school, home, puberty, sexuality, married life, recreation. We experience the fragility of normality: normality alienates. Ahtila's protagonists speak in the voice of their fictional others, they play themselves and address the public. Rituals of speech become musical rhythms; floundering communication leads to grotesque interpretations and switching of roles. The constraints of convention, emotional ties, and loneliness are just as menacing as the threat of nuclear catastrophe. People are harried by the heterogeneous array of reality: the uncertainty of life styles and role

models, the flood of information, and questionable realities.

The nature of contemporary daily experience is exposed in her texts and incisively composed pictorial worlds. Like other artists of the nineties, Eija-Liisa Ahtila explores the crumbling boundary between public and private, and the media productions that contribute to it: confessional talk shows, soap operas, real-time series. A taut precision of means moves the private world of her works into the political arena. Her public disclosure of ordinary personal worlds never sinks into intimate revelations, confessional orgies, or melodramatic faux catharsis. In cinematic terms, the artist weaves the effects and styles of common genres—the short, the commercial, the documentary, the Hollywood feature film—into a new world of her own invention, which alienates the familiar and eludes classification. Ahtila's transgression of the classical media makes her work “incompatible” with the conventional marketing strategy of film/video/art media, but also with the preconceived categorization of perception: fiction, documentary, avant-garde cinema? Eija-Liisa Ahtila works with a cinematographic sense of form. Familiar figures crop up: Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, but also Aki Kaurismäki; prevailing collective cinematic idioms are exploited and yet the imagery resists stylistic determination. Ahtila's films are precisely constructed hybrids, which preserve their autonomy in familiar contexts. This leads to the logical consequence of works in different formats: as a film, for example, that can be distributed via the usual channels of television and cinema, or as separate installations that create situations in the art context in which we experience the moving images as life-sized others or are immersed in narrative ensembles. Eija-Liisa Ahtila's works set in at the exact interface of the filmic ambivalence between the possibility of fiction and the promise of photography to document reality. The filmic image in her works is set off against the film.

As a rule the artist starts with a “document” of reality: a story, a newspaper clipping, a historical event... If we compare Ahtila's works to the videos of her artist colleague Sam Taylor-Wood, one might speak of the “theatricality” of human reality in the

latter oeuvre as opposed to the issue of authenticity as a super-reality that mutates into sur-reality in the former.

Eija-Liisa Ahtila's most recent production, *ANNE, AKI AND GOD*, epitomizes her artistic approach. Based on recordings of therapy sessions, the film script explicitly addresses a contemporary version of identity disturbance. This self-contained video installation also provides the source material for a full-length feature film, now in production, titled *A Quest for a Woman*. Drawing on the experiences of Aki, who is suffering from a new form of medically uncharted schizophrenia and has created his own "woman" in a state of psychosis, the film sets up a multiple identity in the form of a casting situation in which several actors play the part of Aki. Flanked by the live women models of their imagination, they recite their lines with a disturbing uniformity. "Aki V resigned from his work as a computer application support with Nokia Virtuals, became ill with schizophrenia, and isolated himself in his one room flat. His mind started to produce a reality of its own in sounds and visions. Little by little this fiction became flesh and blood, the line between reality and imagination became blurred. Fantasized persons and events stepped out of Aki V's head and became parallel with the reality around him. The leading character in this new world was Anne Nyberg, Aki's fiancée."

But Aki's task, assigned to him by God, is not restricted to looking for his fiancée; he must also prepare himself for a future responsibility: "Then Aki was informed that his main duty in the future would be being in charge of Hollywood because Hollywood controlled all emotional fantasies of human beings." He is instructed by Madonna, Marlon Brando, Elizabeth Taylor, and Montgomery Clift.

*TODAY* (1996/1997) is also indebted to the genre of fiction. The protagonists speak directly to the audience, but their seemingly informative monologues are absurd, obvious ruptures of immeasurably exaggerated perceptions. Silence becomes a catastrophe, the plot fails—what really happened? In three episodes, three people talk about their version of memory and their feelings. The same experience yields contradictory realities: conflicting roles, memories, contending with the conventions and living

conditions in a small town, childhood memories, and the relationship between father and daughter... The episodes are tuned in three "colors." A distorted mask thrusts us into the girl's story. She is throwing a ball at a yellow wall (this activity runs through all three tracks). Laconically detached and unsettlingly self-controlled, she tells us about the accident, about her father and his exalted tears so that the emotions become encapsulated entities, mere spectacle. Her words are directed to the audience and we join her in looking at her father's psychodrama and at her own contradiction between child's play and aloof statement: "Granddad had lived to be old. He had long retired from working life. My dad had retired from life."

Vera's world is bathed in red. The death of her father overwhelms her in the breathless constraints of fossilized small town life, which turns people into masks of themselves and hides feelings and desires behind automated actions. She smokes and keeps house: "People make love at least twice a week—only because nobody wants to feel shame—and that it's done." In the father's blue-toned monologue, his father's death appears as belated revenge: "And he talked to me again—that 'your life is just drifting from one accident to another,' you can't even decide, you can't even decide—whether they've been good or bad. (...) And then, again, an accident happened." Male role models fail; feelings and touch are forbidden territory. A dog licks his father's feet; he himself does not know what he is supposed to be for his daughter. Together with the girl, we watch him standing at the water's edge with his pants falling down.

The artist's best-known piece, *IF 6 WAS 9*, is reminiscent of "live" TV series in which private worlds are made public. In what appears to be an authentic document, five teen-age girls recount their first sexual experience or fantasy in three parallel visual tracks. Their actions, words, and the pictures wander from one track to the next, are linked together via the soundtrack, or interfere with each other from one film to another. Their individual fantasies and stories merge into one overriding statement on contradictory role models and identities. Obedient piano practice, school athletics, and social afternoons at play

alternate with descriptions as soberingly precise as they are poetic. These lay performers all speak lines that could be authentic but aren't. Their lines mirror the inventory of general cultural and medial conditioning which oscillates between precocity and naïveté and covers the entire field of semi-knowledgeable fantasy, media indoctrination, and adolescent quirkiness. Their undisguised and uninhibited directness clashes with the uneventful life of the well-behaved schoolgirl but also with the fantasies of viewers who become enmeshed in their innocence, openness, and blossoming womanhood. Imagination, experience, maturity, and innocence merge in a still ambivalent though detached understanding of role because the first experience embodies the entire repertoire of cultural knowledge and insight. The experience has made them "older," as old as the role models and conventions they have grown up with. "Here I sit with my legs apart—like a small girl who has not learned anything about sex. Who has no idea of the fact—that a woman must hide her private parts and lust. In fact I am 38 years old, I have a woman's breasts and labia which open beautifully. I tend to disguise my aggression in a very feminine fashion."

The three black and white films *ME/WE*, *OKAY*, *GRAY* are indebted to the genre of the commercial: the viewer is bombarded for 90 seconds by these breathless shorts shown simultaneously on separate monitors, followed by a long break before the catastrophic assault on perception repeats itself again. The point of departure is a nuclear disaster. In something like a cross between a commercial for a detergent and a home video, the personal experiences of people involved in the catastrophe emerge in an array of surreal dialogues, patterns of breakdowns in communication, and deteriorating relationships. The place: everywhere; the psychic condition: contemporary impossibility. Reality, fiction, and the identities of the protagonists blend into each other at breakneck speed. The external crisis is the crisis of identity. In *ME/WE*, a man describes how his family and his relationships have changed since the event. But the members of his family live only in his text. The daughter, the son, the wife lip-synch the voice of the man; they are mirrors of his self, fitted with his emotions, his perceptions, his interpreta-

tions. They are all those others who play a role in our own selves. In *OKAY*, the confinement of domesticity, unfulfilled sexual desire, and the limitations of verbal communication converge in a surreal version of Rilke's poem of a caged panther forever pacing in meaningless circles. A woman speaks in her own and in her husband's voice: "And I think that if I could only change myself, I would transform myself into a dog and I would bark and bite everything that moves... Woof Woof... Woof Woof..." Aggression, self-condemnation, hate, and despair resonate in the singsong monotony of "It's okay. It's okay. It's okay"—the musical factor that unites all three tracks and attempts to calm the frantic rhythm. In *GRAY*, three women are in a non-place after the catastrophe, caught in a kind of elevator which forces them into a togetherness that sways between scientific analysis and the consequences of being at their own mercy where "all the sounds of comfort are insufficient." A cup falls in slow motion, a white sheet spreads out, women float in the water.

The assumption that the movies tell us about life links cinematic illusion with the idea that the story of the film might continue elsewhere, in real life, for instance. However, narration in pictures shares with writing the limitation of binding the mnemonic performance to a successive order. Eija-Liisa Ahtila's complex linguistic, visual, and aural "movies" do not tell us about life; they construct symbols, clusters of meanings and models, which so skillfully exaggerate and reveal the sur-reality of reality that reality is thrust upon us. The "power" of her imagery does not lure us away from reality but beyond it back to a potential measure of subjective reality. "It's okay. It's okay. It's okay."

(Translation: Catherine Schelbert)

