

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

Artikel: Eija-Liisa Ahtila : home movies oder die Schwierigkeit vom Leben in Häusern : Eija Liisa-Ahtilas bewegte Bilder von Leben und Tod = home movies or the hardship of living in houses : Eija-Liisa Ahtila's moving images of life and death

Autor: Koch, Gertrud / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680528>

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

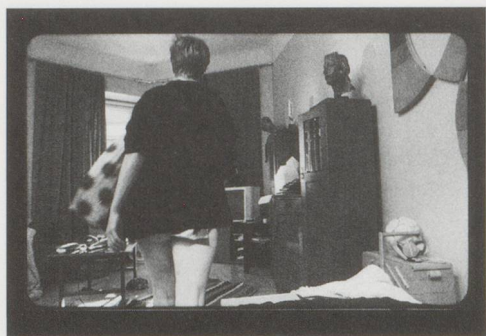
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 17.02.2026

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



EIJA-LIISA AHTILA, ME/WE; OKAY; GRAY, 1993, 35-mm film stills.

HOME MOVIES oder die Schwierigkeit vom Leben in Häusern

EIJA LIISA-AHTILAS BEWEGTE
BILDER VON LEBEN UND TOD

GERTRUD KOCH

Wie wohnt man in einem Haus, wie verlässt man es und wie findet man eine Unterkunft?

Die bewegten Bilder Ahtilas drehen sich oft um das Haus und um die Gegenstände und Personen, die es nach innen öffnen und nach aussen isolieren. Zufahrten, Parkplätze, Brücken auf dem Weg, Türen, die von aussen nach innen von merkwürdigen Besuchern aufgestossen werden, Gardinen, die den Lichteinfall der Fenster verschliessen, Autos, die auf den Wänden im Zimmer fahren, Betten, unter

GERTRUD KOCH ist Professorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität in Berlin. Ihre jüngste Publikation ist der Essayband *Kunst als Strafe: zur Ästhetik der Disziplinierung* (Fink, München 2003).

denen man sich verbergen kann, Windstösse, die alles zunichte machen. Das Bild des Hauses, das Ahtila entwirft, ist eine fragile Angelegenheit. Etwas zwischen Puppenstube und Kartenhaus, Modellbau und Baustelle. In einem Film gibt es ein Haus, das aufgeschnitten im Hof steht wie ein riesiges Puppenhaus oder wie Jacques Tatis gläserne Funktionalbauten in *Playtime*. In einem anderen Film klebt eine Frau an einer Stelle der Wand, die sonst nur elegante Muscaltänzer in Überwindung der Schwerkraft zu «betreten» vermögen. Es gibt aber auch Häuser, die sich nicht betreten lassen: Die Betontreppen scheinen nur an sie angelehnt zu sein und bevor man dort reingeht, legt man sich lieber in eine schmutzige Pfütze vor dem Haus, das von der

Mutter versperert scheint, die am oberen Ende der Treppe steht.

Anders als das HAUS UR, das Gregor Schneider 2001 an der Biennale in Venedig in den Deutschen Pavillon einbaute, sind Ahtilas Häuser weniger architektonische oder skulpturale Gebilde als vielmehr Bildräume, die selbst jene akrobatische Beweglichkeit aufweisen, die Schneider den Besuchern des HAUSES UR abverlangt. Die Häuser Ahtilas werden digital – oder auch mithilfe der Kamera vor Ort – geschrumpft und verdoppelt: Am Boden vor dem riesigen, dreidimensionalen Spitalgebäude steht eine Miniaturausgabe desselben – das Kameraobjektiv und die Bewegung des Schwenkarmes lassen beide Versionen real erscheinen. Die filmische, photographische Welt aus dreidimensionalen Objekten wird durch *special effects* zum *haunted house*: jenem Haus des Horrorfilms, das in der Terminologie Sigmund Freuds das «Heimelige» des Heims mit dem Unheimlichen tabuisierter Zonen verbindet. Freuds Analyse bemüht bekanntlich die Figur des Sandmanns aus E. T. A. Hoffmanns phantastischer Erzählung, um die Nähe von Familienheim und Horrorhaus zu belegen. In Hoffmanns Erzählung wird die wunderliche Verwandlung des väterlichen Hauses zuerst durch allerlei optische Gerätschaften orchestriert, welche die natürliche Sicht der Welt in Unordnung bringen. Der «Opticus» Spalanzani verkauft dem jungen Nathanael ein «Perspektiv» (ein kleines Taschenfernrohr), durch das der Anblick der Puppe Olimpia zum Affektbild (im Sinne der Filmtheorie von Gilles Deleuze) transformiert wird. Im Close-Up des ausgezogenen Perspektivs animiert sich die Puppe zum idealen Frauenbild: «Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.»¹⁾ In der optischen Transformation entsteht das obsessive Bild: «Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die

Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.»²⁾ Hoffmanns Erzählung ist nicht nur von Freud aufgegriffen worden, gerade in der Filmtheorie sind die optischen Prämissen einer neuen Sicht auf die Welt nicht unbemerkt geblieben. Im Zusammenhang mit den unheimlichen Häusern Ahtilas bekommt Spalanzanis verrückende Optik aber noch eine zusätzliche Dimension. Bei Hoffmann bildet sie eine Prämisse, die in Ahtilas phantastischen Grotesken wirksam geblieben ist: Entgleist dort die Wahrnehmung der Welt in ihrer genauen Beobachtung, so sind es bei Ahtila Beschreibungen psychotischer Wahrnehmungen, welche die Welt erst konstituieren. Auf dem Umschlag des Videobandes LOVE IS A TREASURE (2002) steht, dass dieser Film aus fünf Episoden bestehe, die verschiedene Geschichten von Frauen erzählen, welche Psychosen entwickelt hätten, und dass spezielle Filmtechniken verwendet worden seien, um im Kopf entstandene unmögliche Situationen nahtlos in die realistische Kulisse einzufügen.³⁾ Dem Film liegen Recherchen und Gespräche mit Personen zugrunde, die von ihren psychotischen Störungen berichten. Bilder, Töne, Charaktere und Texte dieser Interviews sind frei montiert und erhalten dadurch einen fiktionalen Status. Es geht also keinesfalls um die Prosa dokumentarischer Verfahren in Bezug zu den Verzerrungen der Wahrnehmungswelt. Es geht vielmehr um die transformatorische Kraft der Verrückung selber als einem Prozess, die optische Welt umzukonstruieren. Trotz des dramatischen Ausgangsgeschehens bleiben die Filme und Videos kühl, so als wollten sie selbst das «Perspektiv» sein, das sehen lässt, und nicht der enthusiastisierte Seher.

ZWANGSVORSTELLUNG

In «Ground Control», einer Episode von LOVE IS A TREASURE, wird ein weiblicher Teenager zur Assis-

tentin der UFOs, die alle Töne auf der Erde kontrollieren.⁴⁾ Die Transformationen finden akustisch über

Geräusch und optisch über Objekte statt: Ein Streitgespräch mit der Mutter endet in einer Fahrt vom Gesicht der lamentierenden Mutter auf einen Knopf an ihrer Bluse, der als Detailaufnahme festgehalten wird; ein Schnitt von einem merkwürdig aussehenden Beton-Wasserturm, der oben eine Art Schale trägt, führt auf ein Detail einer ovalen Verkleidung, die dem ovalen Ornament dieses Knopfes ähnelt. Später werden wie Knöpfe aussehende, digitalisierte metallische Kugeln, die sich aus dem Nachthimmel lösen und durch die Strasse rasen, zu wirklichen Knöpfen, die als Mobile an Fäden im Zimmer hängen. Die UFO-Phantasien sind zwar technisch perfekt, aber mit Alltagsgegenständen gebastelt, statt mit Hightech-Allusionen versehen. So wird das digitale Bild selbst fast ironisch unterlaufen. Die Verschmelzung von mentalem Bild und photographischem beziehungsweise elektronischem Bild favorisiert den lakonischen Zug. Es geht weder darum, den Illusionismus der Wahrnehmung zu denunzieren, noch den der Phantasie.

Die Zwangshandlung, das kommt in der Logik dieser Bilder zum Ausdruck, setzt die Anerkennung ihrer Selbstverständlichkeit voraus: Wenn UFOs es befehlen, lege ich mich selbstverständlich wieder in die Pfütze, auf die nächtliche Strasse und so weiter. Die Natürlichkeit meiner Handlungen ergibt sich aus den Vorstellungen, die ich habe und die mir kei-

ne andere Wahl lassen. Wenn ich an UFOs glaube, ist es selbstverständlich, dass ich tue, was sie sagen.

In der Episode «Underworld» krallt sich eine Frau unter das Bett im Zimmer einer psychiatrischen Abteilung. Wenn die Ärztin elektronisch zur Miniatur geschrumpft unter das Bett marschiert, wird die Faust der Patientin gross und schlägt sie zurück. Im Prinzip sind das keine spektakulären *special effects*, wie wir sie aus Sciencefiction- oder Phantasyfilmen kennen. Ihre Schlagkraft im metaphorischen Sinn erhalten sie durch eine Struktur der Wiederholung, welche die Bilderfolge auf eine Zeitachse legt, in der sich die vorgenommenen Verrückungen in ihrer Zwanghaftigkeit als selbstverständlich etablieren und Teil einer Alltagswelt werden. Das verleiht den skurrilen Bildern ihren grotesken, aber eben auch lakonischen Zug. Denn nicht immer werden Zwangsordnungen ins Bild gerückt. Es gibt auch grossartige visuelle Metaphern, die Verdichtungen von Affekten bündeln, wie zum Beispiel in der Episode «Der Wind», in der die Selbstverständlichkeit vollends zur Natürlichkeit wird, wenn der Zorn einer Frau als Wind durchs Zimmer fegt und alles umstürzt.

Im Spiel mit den Dingen und Verrückungen werden Ordnungen aufgebaut und vernichtet, die sich meist als topographische Ordnungen etablieren. Es ist die Ordnung von Häusern, Strassen und Brücken, die umgebaut werden.

RAUMPROJEKTIONEN

Auch wenn die Bildkonstruktionen Ahtilas eher auf dem Flächigen des Bildes aufbauen als am Skulpturalen der Architektur interessiert sind, fällt es doch auf, wie wichtig Gebäude, Häuser, Zimmer, Strassen und Brücken in ihren Arbeiten sind. Auf der Fläche wird das Haus zum Bild, in der Rauminstallation aber das Bild zur Wand, drei Bilder zu einem Raum, und der Betrachter sieht sich in einen Raum versetzt, der zwar eine Ordnung hat, einen zeitlichen Ablauf, der auf der Wiederholungsschleife, dem Loop basiert; schliesslich muss er sich doch räumlich orientieren, da er die meist drei Bildflächen nicht auf einen Blick erfassen kann. Anders als bei der Film- oder Videoprojektion auf eine Leinwand, sieht sich

nun der Betrachter von der Flächigkeit der Projektionsleinwand zurückgeworfen in einen Bildraum ohne festen Standpunkt. Ihre ganze Stärke entfalten die Projektionsbilder Ahtilas eigentlich erst im Raum. Das hängt zuallererst an den Proportionen. Die teilweise direkt in die Kamera sprechenden und blickenden Protagonistinnen stehen dem Betrachter auf Augenhöhe gegenüber, er sieht sich einen Raum betreten, der einen Raum zeigt, in dem ihn jemand anzusprechen scheint. Hier entfalten auch die vielen Stimmen und Geräusche erst ihre volle Wirkung.

In den Rauminstallation werden die Proportionen so sistiert, dass der Raum des Bildes mich auf merkwürdige Art mit einschliesst. Gegenüber dem

kleinen Format selbst des grössten Fernsehapparats und gegenüber der optimalen Distanz, die man zur Kinoleinwand einzunehmen pflegt, um das ganze Bild auf einen Blick erfassen zu können, hält einen diese Rauminstallation auf Armlänge und Augenhöhe. Der Raum der Bilder hat die abstrakte Form eines Zimmers mit Wänden und wenn in diesen Installationsräumen die Zimmertheater Ahtilas zur Aufführung kommen, so stellt sich leicht das Gefühl ein, Besucher zu sein in einem bewohnten Zimmer, in dem uns Stimmen ansprechen oder klagend Episoden, Geschichten erzählen, wie man sie zu erahnen meint, wenn man beim Überqueren der Strasse in eine Parterrewohnung guckt und dort unverhofft Leuten beim Fernsehen zuschauen kann.

Diese Mischung aus *special effects* der Verrückung, die an Valie Exports frühe Arbeiten erinnern, und der Evozierung einer Welt auf Augenhöhe ist höchst disparat und macht den ästhetischen Reiz der Werke Ahtilas aus, denn oft kommt zu diesen beiden Aspek-

ten ein dritter hinzu: ein Standort, der ein bisschen *point-of-nowhere* ist, weder narrativ an die Figuren gebunden, noch spezifisch für mentale Projektionen, sondern eine Art dritter Blick, der jene Unheimlichkeit und visuelle Neugier erzeugt, den das ehrwürdige «Perspektiv» des Opticus Spalanzani schon einmal in die Welt getragen hat. Die Unheimlichkeit freilich ist eine, die vor jeder Erkennbarkeit liegt, in Erwartung von Müttern, UFOs oder Unfällen.

1) E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, (1816), Reclam, Stuttgart 1969, S. 28.

2) Ebenda, S. 28–29.

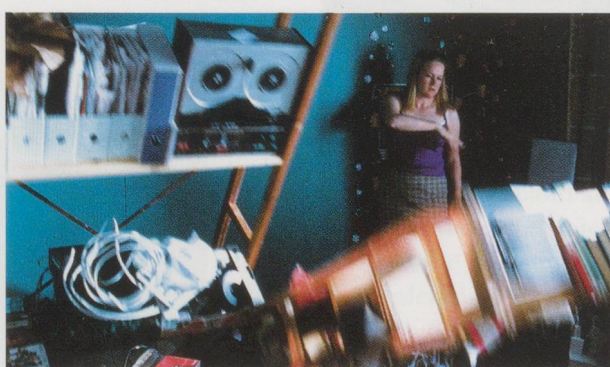
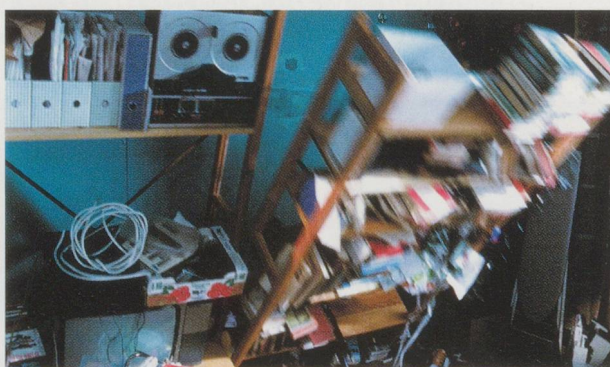
3) "... consists of five episodes containing five different stories about women who have developed psychoses. Special cinematic techniques have been used to seamlessly situate impossibilities thrown up by the mind into realistic settings." LOVE IS A TREASURE (2002), (55 min.:1:1.85, DD5.1), Copyright: Crystal Eye, 2002.

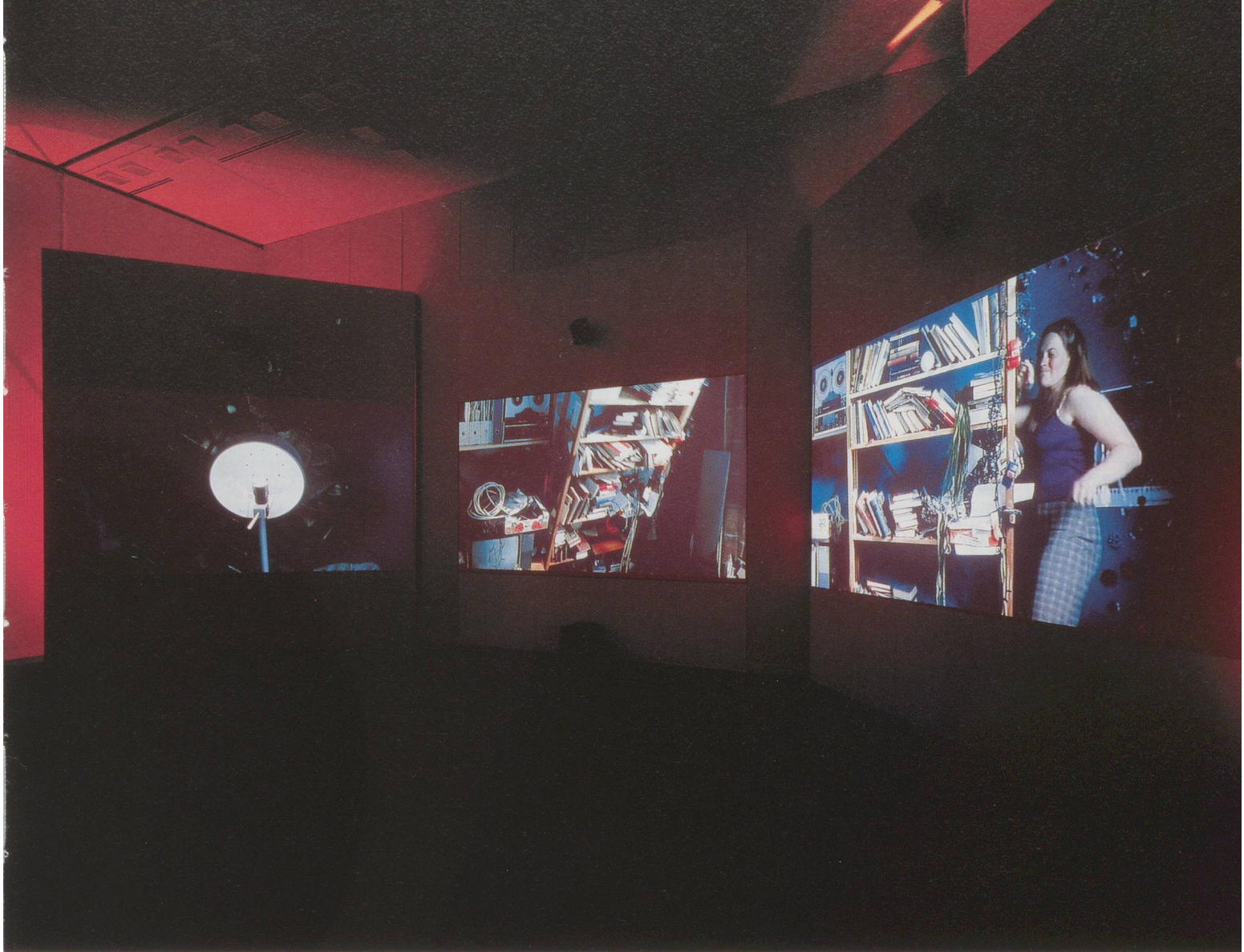
4) Ebenda. ("... a teenage girl becomes an assistant to the UFOs who control sounds on earth.")

EIJA-LIISA AHTILA, *DOG BITES* (1992–97), 4 of a series of 8 color photographs, 24³/₈ x 36¹/₄" each /

4 aus einer Serie von 8 Farbphotographien, je 62 x 92 cm.





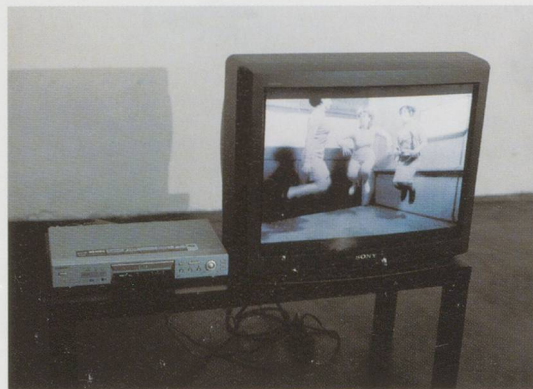


*EIJA-LIISA AHTILA, THE WIND, 2002, 14 min. 20 sec. DVD installation for 3 projections with sound,
Tokyo Opera City / DVD-Installation (14 Min. 20 Sek.) für 3 Projektionen mit Ton, Opera City Tokio.*

Lefthand page / Linke Seite:

EIJA-LIISA AHTILA, THE WIND, 2002, DVD stills.

HOME MOVIES



or The Hardship of Living in Houses

EIJA-LIISA AHTILA'S MOVING

IMAGES OF LIFE AND DEATH

GERTRUD KOCH

How does one live in a house, how does one leave it, and how does one find accommodation?

Ahtila's moving pictures often revolve around the house: around the objects and people that enter it from the outside and close it off from the inside. Access roads, parking places, bridges along the way, doors that are opened into the house from outside by odd visitors, curtains that keep out the light, cars that traverse the walls of the rooms, beds under

GERTRUD KOCH is Professor for Cinema Studies at the Freie Universität in Berlin. Her most recent publication, *Kunst als Strafe* (Munich: Fink, 2003), contains collected essays on art as punishment.

which one can hide, drafts that undo everything: the picture that Ahtila conjures of a house is a fragile affair, somewhere between dollhouse and house of cards, model and construction site. In one film, a house stands cut open in a courtyard like a giant dollhouse or like Jacques Tati's functional glass buildings in *Playtime*. In another, a woman is stuck to a spot on the wall, where ordinarily only elegant dancers in a musical, defying gravity, might tread. Some of her houses cannot be entered at all. Concrete steps look as if they were only propped up against the wall and instead of climbing them, it is preferable to lie down in a dirty puddle in front of the house that seems to be blocked by a mother standing at the top of the stairs.

EIJA-LIISA AHTILA, *ME/WE; OKAY; GRAY*, 1993,
installation view, Kiasma, Finland.
 (PHOTO: MARJA-LEENA HUKKANEN)

In contrast to HAUS UR, which Gregor Schneider constructed inside the German pavilion at the Venice Biennale in 2001, Ahtila's houses are not so much architectural or sculptural structures as they are pictorial spaces, invested with the acrobatic flexibility that Schneider demanded of visitors to his HAUS UR. Ahtila shrinks and duplicates her houses both digitally and with the camera on location: the miniature replica of a hospital stands on the ground in front of its huge three-dimensional original—the lens and the movement of the crane make both versions appear real. Special effects transform the filmed or photographed world of three-dimensional objects into haunted houses as seen in horror films, where the “coziness” of the home, to use Sigmund Freud's terminology, is linked with the uncanniness of taboo zones. As we all know, Freud draws on the figure of the Sandman in E. T. A. Hoffmann's fantastic narrative to demonstrate the affinity between family home and house of horror. In Hoffmann's novella, the wondrous metamorphosis of the patriarchal home is first orchestrated with an array of optical utensils, upsetting the natural view of the world. “Opticus” Spalanzani sells a “perspective” (a small pocket telescope) to Nathaniel through which the sight of the doll Olympia is transformed into an affection-image (as discussed by Gilles Deleuze in his theory of film). In the close-up of the expanded telescope, the doll turns into the ideal image of woman: “Never in his life had he encountered a glass which brought objects before his eyes with such purity, sharpness, and clarity.”¹⁾ The optical transformation produces an

obsessive picture: “For the first time he could see the wondrous beauty in the shape of her face; only her eyes seemed to him singularly still and dead. But as he looked more and more keenly through the glass, it seemed as if moist moonbeams were rising in Olympia's eyes. It was as if the power of seeing were being kindled for the first time; her glances flashed with steadily increasing life.”²⁾ Hoffmann's narrative attracted the attention not only of Freud; film theory in particular has explored the optical premises underlying a new view of the world. However, in connection with Ahtila's uncanny houses, Spalanzani's displaced vision acquires an additional dimension. It is based on a premise in Hoffmann's tale that also prevails in Ahtila's fantastic grotesqueries: in the former, perception of the world goes awry through precise observation, while in Ahtila's work, descriptions of psychotic perception actually constitute the world. On the cover of the video *LOVE IS A TREASURE* (2002), we read that the film “consists of five episodes containing five different stories about women who have developed psychoses. Special cinematic techniques have been used to seamlessly situate impossibilities thrown up by the mind into realistic settings.”³⁾ The substance of the film is derived from research and conversations with people who describe their psychotic disorders. Ahtila assembles the images, sounds, characters and texts of the interviews with poetic license, thereby lending them fictional status; she makes no attempt to provide documentary prose accounts of distorted perception. She focuses primarily on the transformational power of displacement itself as a processual means of re-constructing and -construing the visual world. Despite dramatic opening events, the films and videos take a cool, understated approach as if they were the “perspective” that empowers vision and not the enthused seer.

COMPELLING OBSESSION

In “Ground Control,” an episode in *LOVE IS A TREASURE*, “a teenage girl becomes an assistant to the UFOs who control sounds on earth.”⁴⁾ Transforma-

tions occur acoustically via sounds and optically via objects: an argument between the girl and her mother ends with the camera panning from the

mother's nagging face to a close-up of a button on her blouse. A curiously shaped concrete water tower, topped with a kind of bowl, cuts to a detail of oval cladding that resembles the oval ornament of the button. Later, button-shaped digitized metallic spheres come barreling out of the night sky and race through the street, becoming ordinary buttons suspended on threads in mobiles hanging in the room. The UFO fantasies, though technically perfect, are made of everyday objects instead of being invested with high-tech allusions. In consequence, the digital image is almost ironically undermined. The blend of mental image and photographed or electronic image privileges a laconic approach. The artist has no interest in denouncing the illusionism of perception nor that of the imagination.

The logic of these pictures is inescapable: the compulsive act presupposes recognition of its self-evidence. If UFOs give the order, I obediently lie down again at night on the street, and so on. The self-evidence of my acts rests on my convictions, which give me no choice. If I believe in UFOs, I am obviously going to do what they say.

In the episode, "Underworld," a woman is curled up under the bed in a psychiatric ward. When the doctor, electronically miniaturized, marches toward her under the bed, the patient's fist swells and beats her back. These are not the spectacular special effects of science fiction and fantasy cinema. Their impact, in metaphorical terms, rests on a structure of repetition through which the sequence of pictures is thrust into a temporal axis where compulsive displacements acquire a self-evidence, making them part of the everyday world. The artist's bizarre imagery thereby strikes the viewer not only as grotesque but also as unexpectedly laconic. For Ahtila does not always place obsessive (dis-)orders centerstage; she also introduces visual metaphors, marvelous condensations of affect. In the episode, "The Wind," self-evidence becomes quintessentially natural when a woman's rage whips through the room and knocks everything down in its wake.

The interplay of things and their displacement constructs and demolishes orders, most of which are established as topographical orders, specifically the order of houses, streets, and bridges.

ROOM PROJECTIONS

Although Ahtila's pictorial compositions tend to concentrate on the planar rather than on the sculptural effect of architecture, one cannot ignore the importance, in her works, of buildings, houses, rooms, streets, and bridges. On a plane, the house becomes a picture; in an installation, the picture becomes a wall and three pictures make a room. The room in which viewers find themselves has an order, a sequence in time based on repetition, i.e. a loop. In the final analysis, however, viewers have to orient themselves in space since they cannot take in the—usually—three screens at once. In contrast to films and videos projected on one screen, viewers find themselves thrown back from the flatness of the screen to a picture space with no fixed vantage point. The full impact of the images Ahtila projects emerges only in space. This is above all a consequence of proportion. The protagonists, most of them facing and speaking directly into the camera, confront the viewers at eye

level. We see ourselves entering a room that shows a room in which someone seems to be addressing us. Only then does the effect of the many voices and sounds fully unfold.

The proportions in the installation are so conceived that they embed me in the space of the picture in a curious manner. As opposed to the small format of even the largest television screen and the optimal distance that we tend to occupy in front of a cinema screen in order to take in the entire picture, this installation keeps us at arm's length and at eye level. The space occupied by the pictures has the abstract shape of a room with walls. A performance of Ahtila's room drama generates the impression that we are in an inhabited room in which voices are addressing us or telling us plaintive episodes and stories of the kind we conceive of when happening to look into a ground floor apartment while crossing the street and unexpectedly discovering people watching television.

This mixture of the special effects of displacement, reminiscent of Valie Export's early work, and the evocation of a world at eye level is extremely disparate and explains the aesthetic appeal of Ahtila's works, the more so because a third aspect often joins the other two: a point of view, a little like a point-of-nowhere, neither narratively bound to the characters nor specifically reserved for mental projections but rather a kind of third gaze, brought into the world long ago by Opticus Spalanzani's venerable "per-

spective." The uncanniness is, of course, by nature precognitive in anticipation of mothers, UFOs, or accidents.

(Translation: Catherine Schelbert)

- 1) E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1816) (Stuttgart: Reclam, 1969), p. 28.
- 2) Ibid., pp. 28–29.
- 3) LOVE IS A TREASURE (2002), (55 min.:1:1.85, DD5.1) Copyright: Crystal Eye, 2002.
- 4) Ibid.

EIJA-LIISA AHTILA, ME/WE; OKAY; GRAY, 1993, 3 x ca. 90 sec.

35-mm film and DVD installation for 3 monitors with sound, installation view, Kiasma, Finland /

3 x ca. 90 Sek. 35-mm-Film- und DVD-Installation für 3 Monitore mit Ton.

(PHOTO: MARJA-LEENA HUKKANEN)

© FOR ALL IMAGES OF EIJA-LIISA AHTILA'S WORK: CRYSTAL EYE LTD., HELSINKI

