



# P.A.P.

P.A.P. [Progressive Art Production], une « galerie filmique » pour un cinéma « politique et pornographique »  
François Bovier

La circulation des films ne se limite ni au réseau des salles commerciales, ni à celui des ciné-clubs ou des salles indépendantes, ni aux festivals « généralistes » ou « spécialisés » qui s'en font les relais. Le dispositif institutionnalisé de la salle obscure et son rituel social (qui évoque par certains aspects les conventions qui prévalaient dans le théâtre « bourgeois » du dix-huitième siècle) ne constituent qu'une forme de configuration du cinéma parmi d'autres : le film a connu et connaîtra encore bien d'autres usages – industriel, scientifique, militaire, familial, pédagogique, etc. Il circule dans des espaces multiples : privé, public, semi-public, sous forme de publicité, comme véhicule d'informations, comme élément d'une performance ou comme accessoire dans un contexte festif.

Une configuration possible du cinéma, qui demeure marginale malgré les déplacements que nous pouvons observer ces dernières décennies dans les espaces d'exposition et les institutions muséales, consiste en l'intégration du film dans le champ de l'art contemporain. Ce phénomène, décrit notamment par Jean-Christophe Royoux dans les années 1990 à travers la notion de « cinéma d'exposition »<sup>1</sup> (plus récemment, on a pu évoquer un « tournant cinématographique » de l'art contemporain<sup>2</sup>), suppose une relocalisation du film dans l'espace idéologique du *white cube* et son intégration dans le marché de l'art. Les manifestations d'*expanded cinema* – que l'on songe au *Movie-Drome* de Stan VanDerBeek, aux performances de l'*Exploding Plastic Inevitable* de Warhol, aux interventions de Charles et Ray Eames dans des expositions universelles ou encore aux événements multimédia de Ferdinand Kriwet dans les années 1960, pour donner quelques exemples qui parcourent toute l'étendue du spectre qui conduit des lieux de la contre-culture aux spectacles commerciaux – et, dans une moindre mesure, l'art vidéo – se trouvent ainsi déplacés et resitués dans le contexte économique des galeries et les instances muséales de légitimation de l'art contemporain. Ce croisement ou, si l'on préfère, ce phénomène d'absorption, pour minoritaire qu'il soit, se manifeste dès les années 1930, par exemple à la Julien Levy Gallery à New York (c'est dans ce contexte que Joseph Cornell présente ses films<sup>3</sup>) ou encore au MoMA, même si dans ce cas l'interaction avec la scène du cinéma indépendant n'est guère probante (Maya Deren tente d'infiltrer l'institution, notamment en sollicitant Iris Barry, qui était active dans les milieux britanniques des ciné-clubs pendant les années 1920 ; mais le musée, qui a déjà porté son dévolu sur Hollywood, n'inclura que progressivement le cinéma expérimental dans ses collections<sup>4</sup>). D'ailleurs, dans les années 1970, ce sont les galeries tout autant que les musées<sup>5</sup> qui vont investir le film, à l'instar de Claude Givaudan ou Christiane Aubry à Paris, de René Block à Berlin, de Rolf Ricke à Cologne, de Konrad Fischer ou Art Intermedia à Düsseldorf, de Heiner Friedrich à

P.A.P. [Progressive Art Production], eine « Filmgalerie » für « politische und pornografische » Filme  
François Bovier

Der Vertrieb von Filmen beschränkt sich weder auf die Dichotomie zwischen kommerziellen Kinobetrieben und Kinoclubs bzw. unabhängigen Sälen, noch auf die einander ergänzenden, « allgemeinen » oder « spezialisierten » Festivals. Das institutionalisierte Dispositiv des dunklen Kinosaals und seiner sozialen Rituale (die in einigen Aspekten durchaus an die Konventionen des Boulevardtheaters des 18. Jahrhunderts erinnern) ist nur eine Konfigurationsform des Kinos unter vielen anderen. Der Film kannte und kennt verschiedene Verwendungen: industriell, wissenschaftlich, militärisch, familiär, pädagogisch usw. Und er zirkuliert in vielen verschiedenen Räumen: im privaten, öffentlichen und halböffentlichen, als Werbung oder Informationsträger, als performatives Element oder auch als dekoratives Accessoire im Party-Kontext.

Eine mögliche Konfiguration des Kinos, die trotz gewisser Verschiebungen in Richtung der Ausstellungsräume und musealen Institutionen, die wir in den letzten Jahrzehnten beobachten konnten, noch eine Randerscheinung bleibt, besteht in der Integration des Films in das Feld der zeitgenössischen Kunst. Dieses Phänomen, das Jean-Christophe Royoux in den 1990er Jahren als « Ausstellungskino »<sup>1</sup> beschrieben hat (zuletzt hat man auch einen gewissen *cinematographic turn* der zeitgenössischen Kunst festgestellt<sup>2</sup>), lässt eine Umsiedlung des Films in den ideologischen Raum des *White Cube* und eine Integration in die Logiken des Kunstmarkts vermuten. Manifestationen des *Expanded Cinema* – wie etwa Stan VanDerBeeks *Movie-Drome*, Warhols «*Exploding Plastic Inevitable*»-Performances, die Auftritte von Charles und Ray Eames bei Weltausstellungen oder auch Ferdinand Kriwets multimediale Events der 1960er Jahre, um nur einige Beispiele zu nennen, die die gesamte Bandbreite des von den Orten der Gegenkultur bis zu kommerziellen Spektakeln reichenden Spektrums abdecken – und in geringerem Umfang auch der Videokunst, werden so deplatziert und im wirtschaftlichen Kontext der Galerien oder der musealen Legitimierungsinstanzen der zeitgenössischen Kunst rekonstruiert. Eine solche Kreuzung – oder, wenn man eine andere Begrifflichkeit bevorzugt: ein solches Absorptionsphänomen – zeigte sich, wenn auch noch sehr selten, bereits in den 1930er Jahren. So z. B. in der New Yorker Julien Levy Gallery, in der Joseph Cornell seine Filme präsentierte<sup>3</sup>, oder auch im MoMA, auch wenn die Interaktion mit der Filmszene in diesem Fall noch nicht sehr weitreichend war (Maya Deren hatte versucht, die Institution zu infiltrieren, indem sie sich an Iris Barry wandte, die im Milieu der britischen Kinoclubs der 1920er Jahre aktiv gewesen war; doch das Museum, das sein Augenmerk bereits auf Hollywood gerichtet hatte, bezog den Experimentalfilm nur zögerlich in seine Sammlungen mit ein<sup>4</sup>). In den 1970er Jahren haben dann nicht nur die Museen, sondern auch die Galerien<sup>5</sup> den Film für sich beansprucht (z. B. Claude Givaudan oder Christiane

Munich et à Cologne, de Gimpel Fils à Londres, ou encore de Castelli/Sonnabend à New York<sup>6</sup>. Dans ces cas, le film est exposé dans une galerie, proposé à la vente et à la diffusion, comme n'importe quelle œuvre d'art – malgré les difficultés techniques induites par sa présentation, ce qui limite à portion congrue sa présence et son potentiel de développement. Certaines expositions (exemplairement, *Projected Images* au Walker Art Center, en 1974<sup>7</sup>) et foires d'art (emblématiquement, *Prospect 71: Projection*, à Düsseldorf<sup>8</sup>) ont également joué un rôle clef dans cet infléchissement des lieux de présentation du cinéma indépendant et des films d'artistes.

En empruntant la catégorisation descriptive de Jay David Bolter et Richard Grusin<sup>9</sup>, nous pourrions affirmer que le film est en ce cas « re-médié » à travers le support de l'exposition : il est reformaté par les conventions de l'accrochage d'œuvres ou par la constitution d'environnements contenus par les limites des cimaises. Cependant, rien n'empêche théoriquement d'envisager d'autres configurations, qu'elles soient plus hybrides (film et exposition se déployant à travers un support inédit), ou qu'elles maintiennent la spécificité du dispositif filmique. À la fin des années 1960, en Allemagne, on assistera à un tel phénomène : d'une part, avec la galerie télévisuelle [*Fernsehgalérie*] de Gerry Schum, qui reconfigure l'exposition par le biais de la télévision (certes, le contexte est celui de l'art vidéo, mais celui-ci ne se distingue pas encore nettement du champ du film d'artistes) ; d'autre part, avec P.A.P. [Progressive Art Production], structure explicitement conçue par Karlheinz Hein comme une galerie filmique [*Filmgalérie*], où le cinéma ne se dissout pas dans le contexte des environnements (ou des installations, dirions-nous aujourd'hui).

L'épisode, relativement bref (1968–1970), de la galerie TV de Schum – qui sera suivi de la *Videogalerie*, Schum mettant en vente jusqu'à son suicide en 1973 des copies vidéo d'œuvres de Joseph Beuys, Jan Dibbets ou encore Mario Merz – est aujourd'hui célèbre (à ce sujet, voir le catalogue bien documenté de l'exposition *Ready to Shoot: Fernsehgalérie Gerry Schum*<sup>10</sup>) : plutôt que d'inviter le public à se déplacer auprès d'œuvres réputées les plus difficiles et expérimentales de l'époque, c'est le poste de télévision qui apporte l'art au public, mieux encore : à son domicile. Parallèlement à ses activités de vente et de production, Gerry Schum réalise deux émissions qui révolutionnent le support de l'exposition, désormais « re-médié » par le poste TV : avec *Land Art* (produite par la SFB, avec des films sur Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Marinus Boezem, Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer et Walter De Maria) et *Informations* (produite par la SWF, avec les interventions de vingt-cinq artistes allemands, américains, anglais, hollandais, français et italiens), l'exposition ne connaît plus les limitations du temps ni de l'espace, celle-ci étant directement émise sur les ondes (la première chaîne allemande diffuse *Land Art* le 15 avril 1969, à 22h40, avec un public estimé à 100'000 téléspectateurs, tandis que la SWF diffuse « Identifications » le 10 novembre 1970, à 22h50). Les activités de P.A.P., qui vend et diffuse des films d'artistes (ainsi que des

Aubry in Paris, René Block in Berlin, Rolf Ricke in Köln, Konrad Fischer oder Art Intermedia in Düsseldorf, Heiner Friedrich in München und Köln, Gimpel Fils in London oder auch Castelli/Sonnabend in New York<sup>6</sup>). In all diesen Fällen wurde Film in einer Galerie ausgestellt und wie jedes andere Kunstwerk zum Verleih oder Verkauf angeboten – trotz der technischen Schwierigkeiten, die mit seiner Präsentation einhergehen und seine Präsenz wie auch sein Entwicklungspotential beschränken. Für den Wechsel der Präsentationsorte des unabhängigen Kinos und des künstlerischen Films haben darüber hinaus auch einige Ausstellungen (allen voran *Projected Images*, 1974 im Walker Art Center<sup>7</sup>) und Kunstmessen (z. B. *Prospekt 71: Projection* in Düsseldorf<sup>8</sup>) eine entscheidende Rolle gespielt.

Mit Bezug auf die beschreibenden Klassifizierungen Jay David Bolters und Richard Grusins<sup>9</sup> liesse sich behaupten, dass der Film in diesem Fall durch den Ausstellungsträger jedoch eine gewisse «Re-Mediatisierung» erfährt: Durch die Konventionen der Hängung von Kunstwerken oder auch die durch Wandleisten eingeschränkte Gestaltung von Environments erhält er ein neues Format. Gleichzeitig ist es theoretisch möglich, weitere Konfigurationen in Betracht zu ziehen, die entweder die Spezifität des filmischen Dispositivs erhalten oder von hybrider Natur sein können (Film und Ausstellung entfalten sich in einem ganz neuen Träger). Ein solches Phänomen entstand Ende der 1960er Jahre in Deutschland: einerseits mit Gerry Schums *Fernsehgalérie*, die die Ausstellung mit den Mitteln des Fernsehens neu konfigurierte (der Kontext der Videokunst unterschied sich hier noch nicht eindeutig von dem des künstlerischen Films); andererseits mit P.A.P. [Progressive Art Production], einer Struktur, die von Karlheinz Hein explizit als *Filmgalérie* entworfen wurde und in der sich der Film nicht im Kontext von Environments (bzw. Installationen, wie wir heute sagen würden) auflöste.

Die relativ kurze Episode der Fernsehgalérie (1968–1970) – auf die eine *Videogalerie* folgte, in der Schum bis zu seinem Selbstmord 1973 Videokopien von Werken Joseph Beuys', Jan Dibbets' oder Mario Merz' zum Verkauf anbot – ist bis heute berühmt (mehr zu diesem Thema findet sich z. B. im gut dokumentierten Ausstellungskatalog *Ready to Shoot: Fernsehgalérie Gerry Schum*<sup>10</sup>): Statt das Publikum einzuladen, sich selbst zu jenen Werken zu begeben, die als schwierigste und experimentellste Arbeiten ihrer Zeit galten, brachte hier das Fernsehgerät die Kunst zum Publikum. Und besser noch: nach Hause. Parallel zu seinen Aktivitäten in Verkauf und Produktion realisierte Gerry Schum zwei Sendungen, die den Ausstellungsträger selbst durch eine «Re-Mediatisierung» im Fernsehgerät revolutionierten: Mit *Land Art* (produziert durch den SFB; mit Filmen über Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Marinus Boezem, Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer und Walter De Maria) und *Informations* (produziert durch den SWF; mit Beiträgen von 25 Künstlerinnen und Künstlern aus Deutschland, den USA, Grossbritannien, den Niederlanden, Frankreich und Italien) löst sich die Ausstellung aus den Beschränkungen von Ort und Zeit und wird

photographies et des objets paracinématographiques d'Otto Muehl, de Wilhelm et Birgit Hein, et de Takahiko Imura<sup>11</sup>), ont par contre peu fait l'objet de documentation. Nous retracerons ici sommairement les principales activités de cette galerie filmique, en nous appuyant sur les deux catalogues de films édités à l'enseigne de P.A.P. en 1969 et en 1972<sup>12</sup>, ainsi que sur les programmations organisées par cette structure.

Karlheinz Hein fonde P.A.P. en 1969, bientôt rejoint par Dieter Meier, le siège de la structure étant établi à Munich (où vit Heinz), avec pour seconde adresse Zurich (où habite Meier)<sup>13</sup>. Dieter Meier propose par ce biais ses films et ses performances de cinéma élargi (telles que *Paperfilm*, *Selbstoportrait*, *Raum-Zeit-Test*). Karlheinz Hein assume les fonctions de diffuseur, de curateur ou programmeur, et de producteur, Dieter Meier intervenant également sur ce dernier point. La galerie filmique P.A.P. prend le relais de l'Independent Film Center, lieu de diffusion de films *underground* fondé par Karlheinz Hein à Munich, en 1968. La tournée de performances musicales, théâtrales, corporelles et filmiques *Underground Explosion*<sup>14</sup>, organisée en 1969 par l'Independent Film Center, pose les fondements de la constitution de P.A.P. : plusieurs films diffusés à cette occasion figureront à son catalogue (notamment ceux d'Otto Muehl, actionniste viennois, de Kurt Kren, cinéaste autrichien qui documente les performances actionnistes, et de HHK Schoenherr, cinéaste qui s'est établi en Suisse en 1963 pour un projet de film sur Robert Walser, qu'il finit par réaliser en 1978<sup>15</sup>) ; et surtout, la dimension performative et *provocatrice* de cette manifestation, qui connaît un large succès, rassemblant de 1'500 à 4'000 personnes à Munich, Zurich, Essen, Cologne et Stuttgart, représente un modèle en termes de publicité que Karlheinz Hein et Dieter Meier entendent réactiver de façon plus ou moins osée selon les contextes dans lesquels ils interviennent (des lieux de la contre-culture, à l'instar de la salle alternative XSCREEN, jusqu'aux milieux institutionnalisés des foires d'art). *Underground Explosion* mobilise la stratégie du scandale et du coup d'éclat, notamment à travers les performances de cinéma élargi de Valie Export et Peter Weibel, à l'instar de *Tapp- und Taskino* ; à Zurich, leur performance, comprenant une fellation sur scène avant d'asperger le public à l'aide de canons à eau et de l'invectiver en invoquant la guerre du Vietnam, provoque ainsi l'intervention de la police<sup>16</sup>.

Dans le premier catalogue, en 1969, P.A.P. est présentée comme une galerie filmique et comme une structure de distribution de films (le catalogue est publié à l'enseigne de *P.A.P. Filmgalérie Filmverleih* [galerie filmique et distribution de films]). Comme l'écrit Birgit Hein à Alfredo Leonardi, le 17 juin 1969, P.A.P., « la nouvelle compagnie enregistrée de Karlheinz Hein et Dieter Meier », se spécialise dans la vente et la diffusion de films :

« Ils achètent des films ou passent des contrats individuels avec des cinéastes pour la distribution et la vente sur une base de 50:50 qui correspond au seul pourcentage réaliste au vu d'une gestion professionnelle. »<sup>17</sup>

direkt über Funkwellen übertragen (das erste deutsche Fernsehen sendete *Land Art* am 15. April 1969 um 22:40 Uhr an geschätzte 100.000 Fernsehschauer; der SWF strahlte *Informations* am 30. November 1970 um 22:50 Uhr aus). Im Gegensatz dazu sind die Aktivitäten der P.A.P., die künstlerische Filme (aber auch Fotografien und parakinematografische Objekte von Otto Muehl, Wilhelm und Birgit Hein und Takahiko Imura<sup>11</sup>) verkaufte und verbreitete, bislang wenig dokumentiert. Aus diesem Grund stellen wir hier zusammenfassend die wichtigsten Aktivitäten dieser Filmgalerie dar und stützen uns dabei auf zwei Kataloge, die die 1969 und 1972 von P.A.P. vertriebenen Filme zeigen<sup>12</sup>, sowie auf die von der Struktur organisierten Programme.

Gegründet wurde P.A.P. im Jahr 1969 durch Karlheinz Hein, dem sich bald darauf Dieter Meier anschloss. Der Hauptsitz der Struktur befand sich in München (dem Wohnort Heins), mit einer zweiten Adresse in Zürich (dem Wohnort Meiers)<sup>13</sup>. Dieter Meier vertrieb auf diesem Weg seine eigenen Filme und Expanded-Cinema-Performances (darunter *Paperfilm*, *Selbstoportrait*, *Raum-Zeit-Test*). Karlheinz Hein war gleichzeitig Vertriebshändler, Kurator und Programmierer, aber auch Produzent; Dieter Meier betätigt sich ebenfalls in der Produktion. In gewisser Weise löste die Filmgalerie P.A.P. das Independent Film Center ab, einen Abspiel- und Verbreitungsort für Underground-Filme, den Karlheinz Hein 1968 in München gegründet hatte. Eine 1969 durch das Independent Film Center organisierte Tournee mit musikalischen, theatralischen, körperlichen und filmischen Performances (*Underground Explosion*<sup>14</sup>) stellte dafür die Weichen: Mehrere der Filme, die in diesem Rahmen gezeigt worden waren, tauchen auch im P.A.P.-Katalog auf (insbesondere Filme von Otto Muehl, einem Wiener Aktionisten, Kurt Kren, einem österreichischen Filmemacher, der aktionistische Performances dokumentierte, und HHK Schoenherr, einem Cineasten, der sich 1963 in der Schweiz niedergelassen hatte, um ein Filmprojekt über Robert Walser umzusetzen, das er 1978 abschloss<sup>15</sup>). Die performative und *provokative* Dimension der Aufführungen, die sehr erfolgreich waren und in München, Zürich, Essen, Köln und Stuttgart jeweils zwischen 1.500 und 4.000 Menschen versammelten, diente zudem als Werbemodell und wurde von Karlheinz Hein und Dieter Meier gemäss der Kontexte, in denen sie auftraten (von Orten der Gegenkultur wie dem alternativen Saal XSCREEN bis hin zu den institutionalisierten Milieus der Kunstmessen) auf mehr oder weniger gewagte Weise reaktiviert. *Underground Explosion* verfolgte eine Strategie des Skandals und des «Paukenschlags» – nicht zuletzt durch die Expanded-Cinema-Performances von Valie Export und Peter Weibel (z. B. *Tapp- und Taskino*): In Zürich kam es beispielsweise während einer Performance auf der Bühne zum Oralverkehr, bevor das Publikum mit Wasserwerfern bespritzt und mit Bezug auf den Vietnamkrieg beleidigt wurde, woraufhin schliesslich die Polizei eingriff<sup>16</sup>.

1969, in ihrem ersten Jahreskatalog, wird P.A.P. zugleich als Filmgalerie und Filmverleihstruktur beworben (der Katalog wurde herausgegeben als

Dans le catalogue de 1972, l'accent porte sur les films (avec pour titre *P.A.P. Filme 1972*), leur prix de location étant indiqué en fin de catalogue (à savoir 3 DM par minute). Il semblerait donc que P.A.P. réoriente rapidement ses activités dans le domaine de la distribution plutôt que de la vente de films ; ce qui n'empêche pas la structure de produire des films (c'est le cas de *Political Portraits* de Gregory J. Markopoulos, série de portraits filmiques financée par Dieter Meier et présentée pour la première fois pendant le Festival d'Avignon en 1969 ; mais le film ne circulera que très peu, suite aux dissensions qui émergent entre Gregory Markopoulos et Dieter Meier). Dans tous les cas, la galerie filmique a des domaines d'activités fort diversifiés, la programmation constituant l'un de ses modes d'inscription dans l'espace public.

En effet, P.A.P. ne propose pas seulement à la vente et à la location des films d'artistes, mais organise aussi des programmes de films et des performances de cinéma élargi dans divers contextes (des festivals de cinéma ou de théâtre, des foires d'art et des musées, ou encore des espaces dédiés à la contre-culture). En ce sens, P.A.P. s'apparente à une forme de collectif d'artistes et de cinéastes. Ainsi, du 10 au 14 août 1969, à l'occasion du vingt-troisième Festival d'Avignon<sup>18</sup>, P.A.P. propose un programme diversifié et international de films, qui débute chaque soir à minuit. *Scenes from Under Childhood* de Stan Brakhage côtoie *Twice a Man* de Gregory J. Markopoulos le premier soir ; la deuxième séance est consacrée à un hommage à Kurt Kren ; le troisième programme rassemble des films de HHK Schoenherr, Birgit et Wilhelm Hein, Otto Muehl et Dieter Meier ; la quatrième soirée met en parallèle *Political Portraits* de Gregory Markopoulos et un portrait filmique de HHK Schoenherr ; enfin, la dernière séance rassemble des films de Dieter Meier, Carolee Schneemann et Paul Sharits. La sélection est vaste, et les séances variées – et comme il est mentionné dans la brochure publiée à l'occasion, les films sont tous disponibles à la location. P.A.P. endosse ici la fonction de curateur au sein d'un festival de théâtre d'avant-garde réputé, relayant par ce biais ses activités de distribution et de vente – même si *Fuses* et les œuvres de cinéma élargi de Carolee Schneemann ne figureront finalement pas au catalogue de P.A.P..

De façon plus attendue, P.A.P. est également présent dans des festivals de cinéma. En 1969, en 1970 et en 1971, la structure intervient au Festival *Film-In* de Lucerne, en adoptant une logique de programmeur. Ainsi, en 1969, P.A.P. propose une soirée performative, ainsi que trois séances qui ne se limitent pas aux œuvres figurant dans son catalogue<sup>19</sup> (une rétrospective de Kurt Kren ; une séance avec des films de Gregory J. Markopoulos, Stan Brakhage, HHK Schoenherr, Wilhelm et Birgit Hein, Paul Sharits mais aussi Lutz Mommartz ; une autre séance, centrée sur les scènes allemande et autrichienne, avec HHK Schoenherr, Otto Muehl, Dieter Meier, Birgit et Wilhelm Hein, mais aussi Werner Nekes). La soirée de performance se réduit cette fois à la sonorisation des films en direct (avec le groupe Guru Guru Groove pour *Autoportait* de HHK

*P.A.P. Filmgalerie Filmverleih*). Wie Birgit Hein am 17. Juni 1969 an Alfredo Leonardi schrieb, spezialisierte sich P.A.P., «das neue, offiziell angemeldete Unternehmen von Karlheinz Hein und Dieter Meier», im Verkauf und Vertrieb von Filmen: «Sie kaufen Filme oder schliessen mit den Filmemachern individuelle Vereinbarungen über die Verleih- und Verkaufsrechte, auf einer 50:50-Basis, dem einzig realistischen Prozentsatz bei einer professionellen Verwaltung.»<sup>17</sup>

Im Katalog von 1972 verschiebt sich der Akzent dann auf die Filme selbst (mit dem Titel *P.A.P. Filme 1972*); am Katalogende wird ihr Verleihpreis angegeben (3 DM pro Minute). Es scheint, als hätte sich P.A.P. vom Verkauf auf den Verleih verlegt; was die Struktur aber nicht daran hinderte, auch Filme zu produzieren (z. B. *Political Portraits* von Gregory J. Markopoulos, eine Serie aus Filmporträts, die Dieter Meier finanzierte und die erstmals 1969 beim Festival d'Avignon gezeigt wurde; nachdem es zwischen Gregory Markopoulos und Dieter Meier zu Unstimmigkeiten gekommen war, wurden sie allerdings nur selten gezeigt). Auf jeden Fall hatte die Filmgalerie vielfältige Geschäftsbereiche und nutzte die Programmgestaltung als eine Modalität, sich in den öffentlichen Raum einzuschreiben.

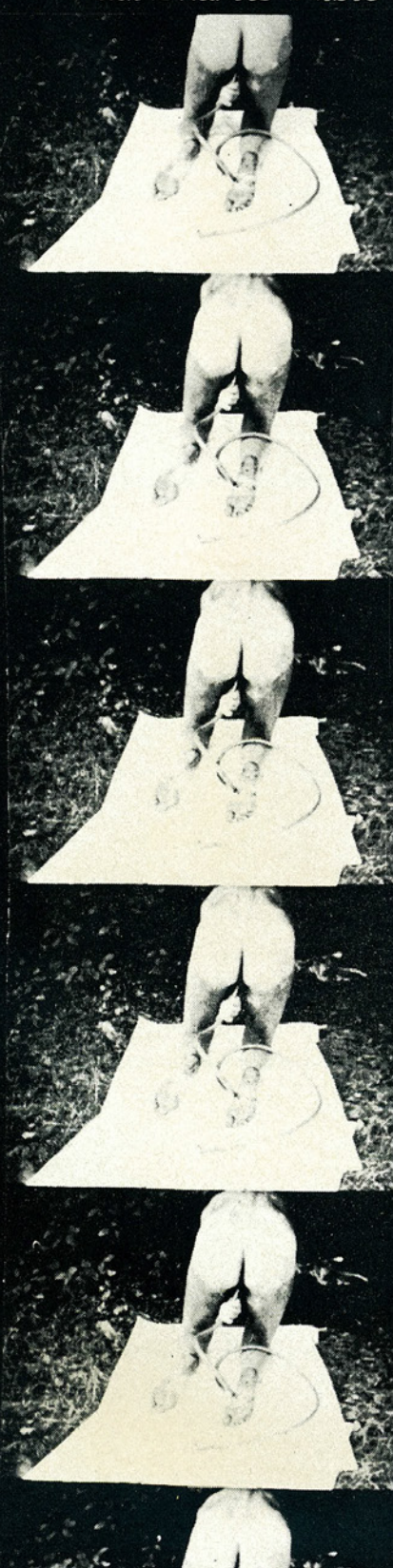
In der Tat bot P.A.P. nicht nur künstlerische Filme zum Verleih oder Verkauf an, sondern organisierte auch Filmprogramme und Expanded-Cinema-Performances in sehr unterschiedlichen Kontexten (Film- oder Theaterfestivals, Kunstmessen und Museen, aber auch Orte der Gegenkultur). In dieser Hinsicht kam P.A.P. einem Kollektiv aus Künstlern und Filmemachern gleich. Anlässlich des 23. Festival d'Avignon organisierte P.A.P. vom 10. bis 14. August 1969<sup>18</sup> ein vielfältiges und internationales Filmprogramm, das jeden Abend um Mitternacht begann. Am ersten Abend stand dort Stan Brakhages *Scenes from Under Childhood* neben Gregory J. Markopoulos' *Twice a Man*; die zweite Sèance enthielt eine Hommage an Kurt Kren; das dritte Programm verband Filme von HHK Schoenherr, Birgit und Wilhelm Hein, Otto Muehl und Dieter Meier; der vierte Abend stellte Gregory Markopoulos' *Political Portraits* ein Filmporträt von HHK Schoenherr zur Seite; und die letzte Aufführung versammelte Filme von Dieter Meier, Carolee Schneemann und Paul Sharits. Eine breite Selektion in vielfältigen Aufführungen – und laut der eigens zu diesem Anlass publizierten Broschüre standen alle Filme auch zum Verleih bereit. P.A.P. übernahm hier also kuratorische Aufgaben für ein renommiertes Avantgarde-Theater-Festival und band dabei ihre Aktivitäten in Verleih und Vertrieb mit ein – auch wenn *Fuses* und die Expanded Cinema-Arbeiten Carolee Schneemanns schliesslich doch nicht im P.A.P.-Katalog enthalten waren.

Erwartungsgemäss war P.A.P. aber auch auf Filmfestivals präsent. 1969, 1970 und 1971 trat die Struktur z. B. auf dem Luzerner Festival *Film-In* in Erscheinung und nahm dabei ebenfalls kuratorische Züge an. 1969 etwa veranstaltete P.A.P. eine performative Sèance und zeigte drei Aufführungen, die sich nicht nur auf solche Arbeiten beschränkten, die auch im Verleihkatalog enthalten waren<sup>19</sup> (eine Kurt Kren Retrospektive; eine Sèance mit Filmen

16 mm Filme von:

## Verleih Verkauf

Marc Adrian Stan Brakhage Stephen Dwoskin  
Peter Gidal W&B Hein Takahiko Iimura  
Hans Peter Kochenrath Fritz André Kracht  
Kurt Kren Vlado Kristl Malcolm Le Grice  
Gregory J. Markopoulos Dieter Meier Otto Muehl  
Robert Nelson Klaus Schönherr Peter Schönherr  
Paul Sharits Albie Thoms Albert-André Lheureux



ITALIENNE  
LE FRANÇAIS

TRAVERSE MARIEAU CANNES

REALISATEUR DE FILMS

VEDREDI 15 MAI A 22 H et 24 H

SAMEDI 16 MAI A 14 H et 16 H

LES

FILMS DE

JAMAIS  
AVEC  
VOUS

P.A.P.

MUNICH

PRESENTE

1970

STAN BRAKHAGE HELLMUTH COSTARD W&B HEIN MALCOLM LE GRICE TAKAHIKO IIMURA

KURT KREN VLADO KRISTL HANS PETER KOCHENRATH FRITZ ANDRE KRACHT

DIETER MEIER GREGOR MARKOPOULOS OTTO MUEHL KLAUS SCHÖNHERR PAUL SHARITS

Schoenherr et une intervention de Dieter Meier sur son propre film *Unterbroschene Flugverbindungen*). En 1970, P.A.P. propose une performance de cinéma élargi à partir de *Talla* de Malcolm Le Grice, ainsi que deux programmes centrés sur l'exploration du corps et de la performance<sup>20</sup> (le premier, axé sur le corps comme support de l'œuvre, avec des films de Takahiko Iimura, Hans Peter Kochenrath, Otto Muehl, HHK Schoenherr et Paul Sharits ; le second, plus formel, avec des films de Stan Brakhage, Gregory J. Markopoulos, Fritz André Kracht, Dieter Meier et Kurt Kren). En 1971, la logique de programmeur, supposant une émancipation vis-à-vis des films diffusés par P.A.P., est menée à son terme, la structure sélectionnant des « films progressistes suisses » qui ne figurent pas dans son catalogue<sup>21</sup>. Le premier programme réunit Peter von Gunten et Kurt Gloor, le deuxième Hans-Ulrich Slumpf, Rolf Lyssy et le Kollektivtheater Alternative, et le troisième Dieter Meier, Bernard Lüginbuhl et Jacques Thévoz. P.A.P. est également présent deux années consécutives, en 1970 et 1971, au Festival de Cannes, dans la section La Quinzaine des réalisateurs<sup>22</sup> – en 1970, Karlheinz Hein, Wilhelm et Birgit Hein, Kurt Kren et Hans Peter Kochenrath font notamment le déplacement (avec une série de projections qui débutent le soir et prennent fin à l'aube) ; en 1971, nous retrouvons entre autres Karlheinz Hein, Kurt Kren, Wilhelm Hein, Fritz André Kracht et Vlado Kristl qui conçoit pour l'occasion l'affiche « Jamais avec vous » (le ton est donné sans ambiguïté !) annonçant les programmes. Enfin, une programmation P.A.P. est présentée aux vingtèmes Journées du cinéma à Mannheim, du 4 au 9 octobre 1971<sup>23</sup>. Comme on le découvre dans la brochure que P.A.P. publie à cette occasion, des films de Takahiko Iimura, Gregory J. Markopoulos, Fritz André Kracht et Vlado Kristl sont projetés – là encore, des films constitués de performances corporelles côtoient des démarches plus formelles.

P.A.P. intervient également au sein de foires d'art, conformément à son statut de galerie filmique ; c'est le cas à Art Basel, lors de la fondation de la foire en 1970 et les deux années suivantes<sup>24</sup>. D'après les photographies reproduites dans le catalogue de films édité par P.A.P. en 1972, la structure y présente la première année les œuvres à son répertoire à travers un dispositif qui entrecroise les conventions de l'exposition et de la projection de films : des photogrammes extraits de films sont diffusés sous forme de diapositives, tandis que des films sont projetés en 16 mm, à l'intérieur du même espace. Si la galerie filmique n'a probablement pas rencontré le succès commercial escompté, il ne fait par contre aucun doute que P.A.P., du moins dans le contexte d'Art Basel, a su trouver une forme probante d'interrelation entre le *white cube* et la salle obscure. Les diapositives ont une fonction de documentation des films, en constituant une citation « figée », « arrêtée » ; la projection de films dans le stand l'apparente à un environnement artistique, où les animateurs de P.A.P. reçoivent le public et font l'article de leur catalogue. Il s'agit bien d'une exposition de films à travers divers états (images fixes, « installations » filmiques, catalogue imprimé), le stand s'apparentant à une *galerie filmique* où le public déambule libre-

von Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, HHK Schoenherr, Wilhelm und Birgit Hein, Paul Sharits und Lutz Mommartz; und eine auf die deutsche und österreichische Szene fokussierte Veranstaltung mit HHK Schoenherr, Otto Muehl, Dieter Meier, Birgit und Wilhelm Hein sowie Werner Nekes). Das performative Element beschränkte sich hierbei auf die Live-Vertonung von Filmen (mit der Gruppe Guru Guru Groove für *Autoportait* von HHK Schoenherr und einem Auftritt Dieter Meiers zu seinem eigenen Film *Unterbroschene Flugverbindungen*). 1970 hatte P.A.P. neben einer Expanded-Cinema-Performance zu Malcolm Le Grices *Talla* auch zwei Filmprogramme im Angebot, die auf die Erkundung des Körpers und des Performativen ausgerichtet waren<sup>20</sup> (das erste betrachtete den Körper als Träger des Werks, mit Filmen von Takahiko Iimura, Hans Peter Kochenrath, Otto Muehl, HHK Schoenherr und Paul Sharits; das zweite, formellere, enthielt Filme von Stan Brakhage, Gregory J. Markopoulos, Fritz André Kracht, Dieter Meier und Kurt Kren). 1971 wandte sich die Programmarbeit dann gänzlich von den durch P.A.P. vertriebenen Filmen ab; die Struktur zeigte «fortschrittliche Schweizer Filme», die nicht in ihrem Verleihkatalog erschienen<sup>21</sup>. Das erste Programm verband Peter von Gunten mit Kurt Gloor, das zweite Hans-Ulrich Schlumpf, Rolf Lyssy und das Kollektivtheater Alternative, und das dritte Dieter Meier, Bernard Lüginbuhl und Jacques Thévoz. 1970 und 1971 war P.A.P. auch zwei Jahre in Folge in der Quinzaine des réalisateurs des Festival de Cannes präsent<sup>22</sup>. 1970 begaben sich Karlheinz Hein, Wilhelm und Birgit Hein, Kurt Kren und Hans Peter Kochenrath auf die Reise (mit einer Reihe von Projektionen, die am Abend begannen und mit dem Sonnenaufgang endeten); 1971 fanden sich unter anderem Karlheinz Hein, Kurt Kren, Wilhelm Hein, Fritz André Kracht und Vlado Kristl in Cannes ein, der zu diesem Anlass das (unmissverständliche!) Ankündigungsplakat «Jamais avec vous» [Nie mit euch] entworfen hatte. Ein weiteres Programm der P.A.P. wurde vom 4. bis 9. Oktober 1971 bei den 20. Mannheimer Filmtagen präsentiert<sup>23</sup>. Laut der Broschüre, die P.A.P. zu diesem Anlass herausgegeben hatte, wurden dabei Filme von Takahiko Iimura, Gregory J. Markopoulos, Fritz André Kracht und Vlado Kristl gezeigt – und erneut standen Filme mit körperlichen Performances neben formaleren Ansätzen.

Gemäss ihrem Status als Filmgalerie trat P.A.P. aber auch bei Kunstmesen in Erscheinung; z. B. bei der Art Basel, im Gründungsjahr der Messe (1970) und in den beiden folgenden Jahren<sup>24</sup>. Wie sich den im Jahreskatalog 1972 abgedruckten Fotos der von P.A.P. vertriebenen Filme entnehmen lässt, präsentierte die Struktur ihr Repertoire dort im ersten Jahr in einem Dispositiv, das die Konventionen der Ausstellung mit denen der Filmprojektion verband: Photogramme aus den Filmen wurden als Diapositive gezeigt; die Filme selbst wurden im Inneren desselben Raums im 16mm-Format abgespielt. Auch wenn die Filmgalerie wahrscheinlich nicht den erhofften wirtschaftlichen Erfolg hatte, so hat P.A.P. – zumindest im Kontext der Art Basel – damit doch zweifellos eine überzeugende Form

ment, constituant son propre « montage » mental (à partir d'œuvres qui exacerbent la dimension matérielle de la pellicule et la présence physique du corps comme support d'une performance). Enfin, il faut encore noter que P.A.P. participe à des conférences dans le contexte de manifestations d'art contemporain : en mai 1970, la structure est ainsi invitée à un colloque international sur le cinéma *underground* qui se tient à la Biennale de Venise, signe de l'inscription conjointe de P.A.P. dans le champ de l'art contemporain et du cinéma indépendant.

S'il est malaisé de reconstruire précisément les activités publiques de P.A.P., qui apparaît comme un acteur culturel à part entière dont la stratégie vise à « commercialiser » les films d'artistes et à médiatiser le cinéma élargi, il suffit par contre de se reporter aux catalogues édités à l'enseigne de P.A.P. pour identifier les œuvres proposées à la distribution ou à la vente. Le choix des artistes se fait au gré des rencontres de Karlheinz Hein et de Dieter Meier, dessinant un réseau informel de cinéastes indépendants, principalement européens. Ce réseau recoupe en partie les correspondants de *Supervisuell* (1968-1970), un fanzine *underground* fondé par HHK Schoenherr ; c'est le cas de Robert Nelson, Birgit Hein et évidemment HHK Schoenherr lui-même et son frère Paul Schoenherr. Indéniablement, P.A.P. est étroitement lié à l'aventure de XSCREEN, une association fondée en 1968 à Cologne par Birgit et Wilhelm Hein<sup>25</sup> ; le couple, qui cosigne de nombreux films, fédère autour de sa salle de cinéma la plupart des cinéastes indépendants de la scène allemande et autrichienne ; XSCREEN présente régulièrement les travaux des actionnistes viennois, faisant le lien entre le cinéma *underground* et la performance. Gregory J. Markopoulos, dont la relation à ce réseau est quelque peu mitigée, figure aussi au catalogue ; l'ancien porte-parole du New American Cinema, dont l'œuvre exploite systématiquement la tension entre les photogrammes au sein du montage (c'est également le cas de HHK Schoenherr ou de Kurt Kren), participe par exemple avec Dieter Meier au Festival de Cannes en 1969 (ceux-ci organisent une conférence de presse conjointe pour leurs films, mais le public n'est pas au rendez-vous<sup>26</sup>). La galerie filmique noue également des contacts avec la scène « structuraliste-matérialiste » anglaise, Peter Gidal et Malcolm Le Grice figurant au catalogue, ainsi que Stephen Dwoskin (un Américain qui participe à la fondation de la London Film-Makers' Co-operative mais qui se tient en retrait des débats et des polémiques initiés par Peter Gidal<sup>27</sup>). Outre Robert Nelson, Stan Brakhage (avec un seul film, *Scenes from Under Childhood*) et Paul Sharits représentent le cinéma expérimental américain. Notons encore la présence du cinéaste japonais établi à New York Takahiko Iimura, dont les films sont régulièrement diffusés aux États-Unis et en Europe (*Ai Love* est présenté dans le catalogue P.A.P. de 1972 à travers une citation élogieuse de Jonas Mekas). Une volonté d'inscrire les films d'artistes dans la filiation des avant-gardes historiques se manifeste également, le catalogue de 1972 proposant les films de Charles Dekeukeleire, cinéaste indépendant belge qui pratique un montage heurté et discontinu dans les

gefunden, der Wechselbeziehung zwischen *White Cube* und Kinosaal Rechnung zu tragen: Als «erstarrte», «angehaltene» Zitate aus den Filmen hatten die Diapositive hier eine Art dokumentierender Funktion inne; die Filmprojektion im Stand bettete sich in eine künstlerische Umgebung ein, in der das Personal von P.A.P. das Publikum empfing und seinen Katalog anpries. In gewisser Weise handelte es sich um eine Ausstellung von Filmen in verschiedensten Zuständen (Standbilder, filmische «Installationen», gedruckter Katalog); der Stand selbst wurde zu einer Art *Filmgalerie*, in der das Publikum frei umherwanderte und selbst eine mentale «Montage» vornahm (ausgehend von Werken, die die Materialität des Films und die physische Präsenz des Körpers als Performanceträger betonten). Schliesslich bleibt noch festzuhalten, dass P.A.P. im Umfeld zeitgenössischer Kunstveranstaltungen auch an Konferenzen teilgenommen hat: Im Mai 1970 wurde die Struktur zu einem internationalen Kolloquium über das *Underground-Kino* eingeladen, das während der Venedig-Biennale stattfand. Dies belegt, dass P.A.P. sich gleichzeitig sowohl in das Feld der zeitgenössischen Kunst als auch in das des unabhängigen Kinos eingeschrieben hatte.

Während sich die öffentlichen Aktivitäten von P.A.P. – einem kultureller Akteur ganz eigener Art, dessen Strategie darauf abzielte, künstlerische Filme zu «kommerzialisieren» und das Expanded Cinema medial zu vermarkten – nur schwerlich präzise rekonstruieren lassen, so können die von ihr zum Verleih oder Verkauf angebotenen Filme anhand der von P.A.P. herausgegebenen Kataloge vergleichsweise leicht identifiziert werden. Die Auswahl der Künstler und Künstlerinnen folgte persönlichen Begegnungen Karlheinz Heins und Dieter Meiers und bildete eine Art informelles Netzwerk unabhängiger Cineasten, die vor allem aus Europa stammten. Dieses Netzwerk ist partiell deckungsgleich mit den Korrespondenten des *Underground-Fanzines Supervisuell* (1968-1970), das von HHK Schoenherr gegründet wurde. Beispielsweise trifft dies zu auf Robert Nelson, Birgit Hein und natürlich HHK Schoenherr selbst, wie auch auf seinen Bruder Paul Schoenherr. P.A.P. war ausserdem eng mit dem Abenteuer XSCREEN verbunden, einem 1968 in Köln durch Birgit und Wilhelm Hein gegründeten Verein<sup>25</sup>. Das Paar, das gemeinsam zahlreiche Filme drehte, vereinigte in und um seinen Kinosaal nahezu alle unabhängigen Filmemacher der deutschen und österreichischen Szene; XSCREEN präsentierte zudem regelmässig die Arbeiten der Wiener Aktionisten und zog so eine Verbindungslinie zwischen *Underground-Kino* und Performance. Gregory J. Markopoulos, dessen Verbindung zu diesem Netzwerk ein wenig zwiespältig war, erscheint ebenfalls im Katalog. Der ehemalige Wortführer des New American Cinema, dessen Werk systematisch durch Montage die Spannung zwischen einzelnen Photogrammen erkundet (was ebenso auf HHK Schoenherr oder Kurt Kren zutrifft), nahm z. B. 1969 gemeinsam mit Dieter Meier am Festival de Cannes teil (die beiden organisierten dort eine gemeinsame Pressekonferenz für ihre Filme, der das Publikum allerdings fernblieb<sup>26</sup>). Die Filmgalerie unterhielt aber

# LA BIENNALE DI VENEZIA XXXI MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

DIPLOMA  
DI  
PARTECIPAZIONE



PROGRESSIVE ART PRODUCTION  
per la collaborazione data in occasione del  
Seminario Internazionale di Studi sul cinema «underground»

IL DIRETTORE

*Ernst J. Lange*

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO

*Wolfgang*  
*de la...*

années 1920–1930. Mais surtout, la scène des actionnistes viennois est extrêmement bien représentée : outre Kurt Kren, le catalogue propose des films d’Otmar Bauer, Günter Brus, Hans Peter Kochenrath et Otto Muehl. Les films de Marc Adrian, Fritz André Kracht et Vlado Kristl présentent également des traits communs avec les performances physiques violentes et crues de cette scène artistique. Leur omniprésence constitue sans doute la principale spécificité de P.A.P. par rapport à d’autres galeries qui vendent des films (Givaudan, Block, Gimpel, Sonnabend-Castelli, etc.). Et c’est probablement cette propension à exhiber le corps à travers des performances extrêmes qui a conduit Karlheinz Hein et Dieter Meier à décrire dans le catalogue P.A.P. de 1972 les œuvres de Kurt Kren, Gregory J. Markopoulos, Andy Warhol et Robert Nelson comme « des films politiques et pornographiques provoquants »<sup>28</sup>, alors que ceux-ci étaient projetés dans une station métro en construction à Munich en août 1968 à l’occasion du Kunstmarkt, parallèlement aux actions d’Otto Muehl et aux concerts d’Amon Düül II, Guru Guru Groove et CAN, à l’initiative de XSCREEN – la police ne manque pas d’intervenir, confisquant les films et relevant l’identité des spectateurs<sup>29</sup>.

« Des films politiques et pornographiques » : ces deux termes, pensés ensemble, nous paraissent emblématiques de la stratégie de la galerie filmique P.A.P., qui table sur la tradition avant-gardiste de la gifle au goût du public, réactivée par les performances « provoquantes » et scandaleuses des actionnistes viennois (que les films soient signés par leurs protagonistes ou filmés et montés par Kurt Kren qui affirme l’indépendance de son point de vue). XSCREEN, à Cologne, a également recours à cette stratégie d’alliance qui peut paraître rétrospectivement étonnante entre avant-garde et pornographie : Birgit et Wilhelm Hein diffusent régulièrement dans leur salle des films pornographiques, ce qui assure la viabilité financière de leur entreprise<sup>30</sup>. C’est peut-être là aussi que réside le paradoxe, l’échec annoncé mais également la pertinence, toujours actuelle, de l’entreprise de P.A.P. : cette structure entend intégrer le marché de l’art contemporain, alors que les œuvres proposées s’inscrivent dans une perspective anti-institutionnelle, *underground* et transgressive. Le « produit » mis en vente ébranle dans ses fondements le « fétichisme de la marchandise », suivant une logique de l’excès et de l’obscène, qui est plus proche de la dynamique du *potlatch* que de la valeur d’échange. La loi du marché et l’institution « art autonome » se heurtent à la performativité du corps et à la concrétude du support filmique – en l’occurrence, à l’action matérielle [*Materialaktion*] d’Otto Muehl ou de Günter Brus mais aussi à la matérialité du film chez Kurt Kren. On ne trouvera donc nulle trace de « modernisme » ou de « formalisme » dans les films distribués par P.A.P., mais une série d’opérations, d’actions, d’événements, de performances – dont le principal véhicule est indissociablement la matérialité du corps et de la pellicule, qui font tous deux l’objet d’une transgression, d’une profanation.

auch Kontakte zur «strukturalistisch-materialistischen» englischen Szene: Im Katalog finden sich etwa Peter Gidal und Malcolm Le Grice, oder auch Stephen Dwoskin (ein Amerikaner, der an der Gründung der London Film-Makers’ Cooperative beteiligt war, sich aber aus den durch Peter Gidal initiierten Debatten und Polemiken weitestgehend heraushielt<sup>27</sup>). Den amerikanischen Experimentalfilm repräsentieren neben Robert Nelson auch Stan Brakhage (mit einem einzigen Film, *Scenes from Under Childhood*) und Paul Sharits. Bemerkenswert ist auch die Präsenz des japanischen Filmemachers Takahiko Iimura, der sich in New York niedergelassen hatte und dessen Filme regelmässig in Europa und den USA gezeigt wurden (*Ai Love* wird im P.A.P.-Jahreskatalog 1972 mit einem lobenden Zitat von Jonas Mekas vorgestellt). Ein gewisser Wille, künstlerische Filme in die Tradition historischer Avantgarden zu stellen, ist ebenfalls erkennbar: Der Katalog von 1972 enthält z. B. Filme von Charles Dekeukeleire, einem unabhängigen belgischen Filmemacher, der bereits in den 1920er und 1930er Jahre mit einer holprigen, diskontinuierlichen Montage gearbeitet hatte. Die Szene der Wiener Aktionisten ist ebenfalls sehr gut repräsentiert: Ausser Kurt Kren enthält der Katalog auch Filme von Otmar Bauer, Günter Brus, Hans Peter Kochenrath und Otto Muehl. Die Filme von Marc Adrian, Fritz André Kracht und Vlado Kristl weisen ebenfalls einige Gemeinsamkeiten zu den gewaltsamen und schonungslosen Körperperformances der künstlerischen Szene auf. Deren Allgegenwart ist mit Sicherheit eine charakteristische Besonderheit der P.A.P., zumindest im Vergleich zu anderen Galerien, die ebenfalls Filme vertrieben (Givaudan, Block, Gimpel, Sonnabend-Castelli etc.). Und vielleicht war es dieser Hang, den Körper durch extreme Performances zur Schau zu stellen, der Karlheinz Hein und Dieter Meier dazu brachte, im P.A.P.-Jahreskatalog 1972 die Werke von Kurt Kren, Gregory Markopoulos, Andy Warhol und Robert Nelson als «provokant[e] politisch[e] und pornografisch[e] Filme»<sup>28</sup> zu beschreiben, während sie im August 1968 anlässlich des Kunstmarkts noch in einer im Bau befindlichen Münchner U-Bahn-Station gezeigt worden waren (auf Initiative von XSCREEN und parallel zu Otto Muehls *Aktionen* sowie Konzerten von Amon Düül II, Guru Guru Groove und CAN – nach einem Polizeieinsatz wurden die Filme allerdings konfisziert und auch die Identität der Zuschauerinnen und Zuschauer festgestellt<sup>29</sup>).

«Politische und pornografische Filme»: Das sind zwei Begriffe, die zusammengedacht als geradezu emblematisch für die Strategie der Filmgalerie P.A.P. erscheinen, die auf der avantgardistischen, durch die mit «provokanten» bzw. *skandalösen* Performances der Wiener Aktionisten wiederbelebte Tradition der Ohrfeige für den Geschmack des Publikums aufbaute (ob die Filme von ihren Protagonisten selbst gedreht oder durch Kurt Kren gefilmt und montiert wurden, der eine gewisse Unabhängigkeit seines Blicks behauptete). XSCREEN griff in Köln ebenfalls auf diese strategische Allianz zwischen Avantgarde und Pornografie zurück, was retrospektiv betrachtet verwundert: Birgit und Wilhelm Hein zeigten in ihrem Kinosaal regelmässig pornografische Filme,

## NOTES

- 1 Voir Jean-Christophe Royoux, « Pour un cinéma d’exposition : retour sur quelques jalons historiques », *Omnibus*, n° 20, avril 1997, pp. 11–15.
- 2 Voir François Bovier et Adeena Mey (éd.), *Exhibiting the Moving Image: History Revisited*, Zurich, JRP|Ringier, 2015.
- 3 Voir Julien Levy, *Memoir of An Art Gallery*, New York, Putman, 1977.
- 4 Voir Alain-Alcide Sudre, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*, Paris, L’Harmattan, 1996 ; Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, Columbia, Columbia University Press, 2005. Notons par ailleurs que les films de Maya Deren, à l’instar du cinéma d’animation réalisé par des artistes ou des cinéastes indépendants dans les années 1930–1940, sont désormais intégrés sans autre forme de procès au champ de l’art contemporain (c’est par exemple le cas dans les nouvelles salles de la collection du Whitney Museum, diffusant en 2015 côte à côte des films de Maya Deren et de Mary Ellen Bute).
- 5 Relevons cependant qu’à cette période des films d’artistes sont régulièrement présentés dans des Kunsthalle et de grandes manifestations artistiques telles que la dOCUMENTA. Par ailleurs, le festival de Knokke-le-Zoute constitue sans aucun doute le principal lieu de rencontre des cinéastes indépendants en Europe.
- 6 Sur l’intégration des films dans l’économie marchande des galeries, voir Erika Balsom, « Original Copies: How Film and Video Became Art Objects », *Cinema Journal*, vol. 53, n° 1, 2013, pp. 97–118.
- 7 Voir *Projected Images: Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Ted Victoria, Robert Whitman* [catalogue d’exposition], Minneapolis, Walker Art Center, 1974.
- 8 Voir *Prospekt '71: Projection* [catalogue d’exposition], Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1971.
- 9 Voir Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT, 1999.
- 10 Voir Ulrike Groos, Barbara Hess et Ursula Wevers (éd.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum*, Cologne, Snoeck, 2004.
- 11 Voir l’annonce publiée à la fin de la publication P.A.P., *XX<sup>e</sup> Filmwoche Mannheim*, Mannheim, 1971, non paginé.
- 12 Voir Progressive Art Production Filmgalerie Filmverleih, *Lagerkatalog 1969*, Munich, P.A.P., 1969 ; Progressive Art Production, *P.A.P. Filme*, Munich, P.A.P., 1972. Nous nous appuyons également sur l’entretien que Fred Truniger et Thomas Schärer ont conduit avec Karlheinz Hein, en juillet 2012, dans le cadre du projet de recherche soutenu par le FNS « Schweizer Filmexperimente » (conduit par l’Institute for the Performing Arts and Film de la ZHdK et la Section d’histoire et esthétique

was das finanzielle Überleben ihres Unternehmens absicherte<sup>30</sup>. Vielleicht liegen das Paradox, das bereits angekündigte Scheitern, aber auch die immer noch aktuelle Pertinenz des Unternehmens P.A.P. genau hier: Die Struktur verfolgte das Ziel, sich in den zeitgenössischen Kunstmarkt zu integrieren, obwohl die von ihr angebotenen Werke sich in einer anti-institutionellen, transgressiven Perspektive des *Underground* verorteten. Einer Logik des Exzesses und des Obszönen folgend, die der Dynamik des *Potlatch* näher kommt als der des Tauschwertes, erschütterte das in Verkauf gebrachte «Produkt» den «Warenfetischismus» selbst in seinen Grundfesten. Das Gesetz des Marktes und die Institution «freie Kunst» stiessen hier auf die Performativität des Körpers und die Konkretheit des filmischen Materials – z. B. bei der *Materialaktion* von Otto Muehl oder Günter Brus, aber auch im Falle der Filmmaterialität bei Kurt Kren. In den von P.A.P. vertriebenen Filmen findet man daher keine Spur von «Modernismus» oder «Formalismus», sondern eine Serie aus Prozessen, Aktionen, Events und Performances, deren prinzipielles Vehikel – die Materialität des Körpers und des Filmmaterials – zum Objekt einer Transgression und *Profanisierung* wurde.

## ANMERKUNGEN

- 1 Siehe Jean-Christophe Royoux, «Pour un cinéma d’exposition: retour sur quelques jalons historiques», *Omnibus*, Nr. 20, April 1997, S. 11–15.
- 2 Siehe François Bovier und Adeena Mey (Hrsg.), *Exhibiting the Moving Image: History Revisited*, Zürich, JRP|Ringier, 2015.
- 3 Siehe Julien Levy, *Memoir of An Art Galery*, New York, Putman, 1977.
- 4 Siehe Alain-Alcide Sudre, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*, Paris, L’Harmattan, 1996; Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, Columbia, Columbia University Press, 2005. Die Filme von Maya Deren wurden inzwischen – ebenso wie viele in den 1930er und 1940er Jahren entstandene Animationsfilme unabhängiger Künstler und Filmemacher – kurzerhand in das Feld der zeitgenössischen Kunst übertragen (2015 wurden z. B. in den neuen Sälen der Sammlung des Whitney Museums Filme von Maya Deren neben Filmen von Mary Ellen Bute gezeigt).
- 5 In dieser Zeit wurden künstlerische Filme bereits regelmässig in Kunsthallen und grossen Kunstveranstaltungen wie der dOCUMENTA gezeigt. Gleichzeitig galt das Festival von Knokke-le-Zoute unbestreitbar als zentraler Treffpunkt der unabhängigen Filmszene Europas.
- 6 Zur Integration in die gewerblichen Galerien, siehe Erika Balsom, «Original Copies: How Film and Video Became Art Objects», *Cinema Journal*, Vol. 53, Nr. 1, 2013, S. 97–118.
- 7 Siehe *Projected Images: Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Ted Victoria, Robert Whitman* [Ausstellungskatalog], Minneapolis,

- du cinéma de l'Université de Lausanne), et sur les récentes conversations téléphoniques de Balthazar Lovay avec Dieter Meier.
- 13 Voir les premières pages du catalogue *P.A.P.* de 1969 (op. cit.), et la section consacrée à cette structure dans le catalogue d'Art Basel en 1970 ; notons qu'en 1971 et 1972, seul Karlheinz Hein représente P.A.P. dans les catalogues d'Art Basel.
- 14 Voir Thomas Schärer et Fred Truniger, « *Underground Explosion* : le music-hall de l'avant-garde », *Décadrages*, n° 21–22 (François Bovier et Adeena Mey [éd.], « Cinéma élargi »), hiver 2012, pp. 132–145.
- 15 Voir Ulrich Gregor (éd.), *HHK Schoenherr : cinéma expérimental*, Zurich / Lausanne, Pro Helvetia / L'Âge d'Homme, 1985.
- 16 Voir « Cry for Fame : Raus aus der Kunst – Rein in die Kunst. Dieter Meier im Gespräch mit Peter Weibel. ZKM Karlsruhe, 8 April 2011 », dans Stefan Zweifel (éd.), *Dieter Meier. Works 1968–2011 and the Yello Years*, Cologne, Walter König, 2011, p. 19.
- 17 Voir *Kinematograph*, n° 3 [« W+B Hein : Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte »], 1985, p. 33. Rappelons que ce numéro de *Kinematograph* a été édité par Birgit Hein.
- 18 Voir P.A.P., *XXIII<sup>e</sup> Festival d'Avignon*, Avignon, 1969.
- 19 Voir *Film-in*, catalogue d'exposition, Lucerne, 1969.
- 20 Voir *Film-in*, catalogue d'exposition, Lucerne, 1970.
- 21 Voir *Film-in*, catalogue d'exposition, Lucerne, 1971.
- 22 Voir *Festival de Cannes*, catalogue d'exposition, Cannes, 1970 ; idem, 1971.
- 23 Voir P.A.P., *XX<sup>e</sup> Filmwoche Mannheim*, op. cit. Cette galerie filmique a régulièrement présenté des programmes de films, notamment à Weimar (voir la brochure P.A.P., [sans titre, sans date], Weimar, 1969) et à Londres en 1970 dans le contexte de l'International Underground Festival (voir Peter de Kay Dusingberre, *English Avant-Garde Cinema*, 1966–1974, Mémoire de Master en philosophie, Londres, University College London, University of London, 1977, pp. 165–166, document transmis par Adeena Mey).
- 24 Voir « Internationale Kunstmesse Basel », Bâle, 1970 ; 1971 ; 1972, non paginé.
- 25 Voir Wilhelm et Birgit Hein, Christian Michelis, Rolf Wiest (éd.), *XSCREEN. Materialien über den Underground-Film*, Cologne, Phaidon, 1971. Voir également Nicolas Brulhart, « W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne », *Décadrages*, n° 21–22, op. cit., pp. 61–80.
- 26 Voir « Cry for Fame : Raus aus der Kunst – Rein in die Kunst. Dieter Meier im Gespräch mit Peter Weibel. ZKM Karlsruhe, 8 April 2011 », op. cit., p. 20.
- 27 Voir Stephen Dwoskin, *Film Is... International Free Cinema*, Woodstock, The Overlook Press, 1975.
- Walker Art Center, 1974.
- 8 Siehe *Prospekt '71: Projection* [Ausstellungskatalog], Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1971.
- 9 Siehe Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT, 1999.
- 10 Siehe Ulrike Groos, Barbara Hess und Ursula Wevers (Hrsg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum*, Köln, Snoeck, 2003.
- 11 Siehe Anzeige am Ende der P.A.P.-Publikation *XX. Filmwoche Mannheim*, Mannheim, 1971, unpaginiert.
- 12 Siehe Progressive Art Production Filmgalerie Filmverleih, *Lagerkatalog 1969*, München, P.A.P., 1969; Progressive Art Production, *P.A.P. Filme*, München, P.A.P., 1972. Wir stützen uns zudem auf ein Interview, das Fred Truniger und Thomas Schärer im Juli 2012 im Rahmen des durch den SNF geförderten Forschungsprojekts «Schweizer Film-experimente» (Departement Darstellende Künste und Film der ZHdK und Fachbereich Geschichte und Ästhetik des Kinos der Universität de Lausanne) mit Karlheinz Hein geführt haben, sowie auf kürzlich geführte Telefongespräche zwischen Balthazar Lovay und Dieter Meier.
- 13 Siehe die ersten Seiten des *P.A.P.-Jahreskatalogs 1969* (op. cit.) sowie die der Struktur gewidmete Sektion im Katalog der Art Basel 1970. 1971 und 1972 wird in den Katalogen der Art Basel übrigens nur Karlheinz Hein als Vertreter der P.A.P. aufgeführt.
- 14 Siehe Thomas Schärer und Fred Truniger, «*Underground Explosion*: le music-hall de l'avant-garde», *Décadrages*, Nr. 21–22 (François Bovier und Adeena Mey [Hrsg.], «Cinéma élargi»), Winter 2012, S. 132–145.
- 15 Siehe Ulrich Gregor (Hrsg.), *HHK Schoenherr: cinéma expérimental*, Zürich / Lausanne, Pro Helvetia / L'Âge d'Homme, 1985.
- 16 Siehe «Cry for Fame: Raus aus der Kunst – Rein in die Kunst. Dieter Meier im Gespräch mit Peter Weibel. ZKM Karlsruhe, 8. April 2011», in Stefan Zweifel (Hrsg.), *Dieter Meier. Works 1968–2011 and the Yello Years*, Köln, Walter König, 2011, S. 19.
- 17 Siehe *Kinematograph*, Nr. 3 [«W+B Hein: Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte»], 1985, S. 33. Diese Ausgabe des *Kinematograph* wurde übrigens von Birgit Hein herausgegeben.
- 18 Siehe P. A. P., *XXIII<sup>e</sup> Festival d'Avignon*, Avignon, 1969.
- 19 Siehe *Film-in*, Ausstellungskatalog, Luzern, 1969.
- 20 Siehe *Film-in*, Ausstellungskatalog, Luzern, 1970.
- 21 Siehe *Film-in*, Ausstellungskatalog, Luzern, 1971.
- 22 Siehe *Festival de Cannes*, Ausstellungskatalog, Cannes, 1970; idem, 1971.
- 23 Siehe P. A. P., *20. Filmwoche Mannheim*, op. cit. 1969. Die Filmgalerie präsentierte regelmässig derartige Filmprogramme, u. a. 1969 in Weimar (siehe P.A.P.-Broschüre [ohne Titel und Datum], Weimar, 1969) und 1970 in London,

- 28 *P.A.P. Filme*, op. cit., non paginé.
- 29 Voir *Kinematograph*, n° 3 [« W+B Hein : Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte »], op. cit., p. 22. Suite à ces événements, Rolf Wiest, membre de XSCREEN, publie une circulaire qui dénonce la dissymétrie du statut des films d'artistes dans les institutions artistiques et dans les milieux alternatifs, dans les galeries et dans la rue : « Ce qui dans la Kunsthalle est de l'art, car vendable, est criminel dans la station de métro. » (Enno Stahl, « "Kulturkampf" in Köln, Die XSCREEN-Affäre 1968 », *Geschichte im Westen*, n° 22, Essen, Klartext Verlag, 2007, p. 188, cité par Nicolas Brulhart, op. cit., p. 70.)
- 30 Voir Nicolas Brulhart, « W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne », op. cit., pp. 61–80.

#### IMAGES

P. 36, 41 :  
P.A.P., [sans titre, sans date], Weimar, 1969, unpaginiert

P. 42, 45, 52 / 53, 54 / 55, 56 / 57 :  
P.A.P., 1969 ; Progressive Art Production, P.A.P. Filme, Munich, P.A.P., 1972, non paginé

P. 50 / 51 :  
Présentation de la galerie P.A.P., in Internationale Kunstmesse Art Basel 2'71, Bâle, catalogue d'exposition, 1971, pp. 226–227  
Progressive Art Production Filmgalerie Filmverleih, Lagerkatalog 1969, Munich, non paginé

P. 58 :  
?

- im Kontext des Internationalen Underground Festivals (siehe Peter de Kay Dusingberre, *English Avant-Garde Cinema*, 1966–1974, Masterarbeit in Philosophie, London, University College London, University of London, 1977, S. 165–166, Dokument übermittelt durch Adeena Mey).
- 24 Siehe «Internationale Kunstmesse Basel», Basel, 1970 / 1971 / 1972, unpaginiert.
- 25 Siehe Wilhelm und Birgit Hein, Christian Michelis, Rolf Wiest (Hrsg.), *XSCREEN. Materialien über den Underground-Film*, Köln, Phaidon, 1971 sowie Nicolas Brulhart, «W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne», *Décadrages*, Nr. 21–22, op. cit., S. 61–80.
- 26 Siehe «Cry for Fame: Raus aus der Kunst – Rein in die Kunst. Dieter Meier im Gespräch mit Peter Weibel. ZKM Karlsruhe, 8. April 2011», op. cit., S. 20.
- 27 Siehe Stephen Dwoskin, *Film Is... International Free Cinema*, Woodstock, The Overlook Press, 1975.
- 28 *P.A.P. Filme*, op. cit., unpaginiert.
- 29 Siehe *Kinematograph*, Nr. 3 [«W+B Hein: Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte»], op. cit., S. 22. Nach diesen Vorkommnissen publizierte das XSCREEN-Mitglied Rolf Wiest ein Rundschreiben, in dem er den ungleichen Stellenwert des künstlerischen Films in Kunstinstitutionen und alternativen Milieus wie Galerien oder der Strasse anprangerte: «Was in der Kunsthalle Kunst ist, weil man sie verkaufen kann, ist in der U-Bahn-Station ein Verbrechen.» (Enno Stahl, «,Kulturkampf' in Köln, Die XSCREEN-Affäre 1968», *Geschichte im Westen*, Nr. 22, Essen, Klartext Verlag, 2007, S. 188, zitiert durch Nicolas Brulhart, op. cit., S. 70.)
- 30 Siehe Nicolas Brulhart, «W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne», op. cit., S. 61–80.

#### BILDER

S. 36, 41:  
P.A.P.-Broschüre [ohne Titel und Datum], Weimar, 1969, non paginé

S. 42, 45, 52 / 53, 54 / 55, 56 / 57:  
P.A.P., 1969; Progressive Art Production, P.A.P. Filme, München, P.A.P., 1972, unpaginiert

S. 50 / 51:  
Präsentation der Galerie P.A.P. in: Internationale Kunstmesse Art Basel 2'71, Basel, Ausstellungskatalog, 1971, S. 226–227.  
Progressive Art Production Filmgalerie Filmverleih, Lagerkatalog 1969, München, unpaginiert

S. 58 :  
?