

Siberian Diary — Days At Apanas

Video by Michael Pilz
Austria 2003, 140'

A journey towards the work of art and a journey inside it is always of a two-pole nature, the meaning of a journey is composed of oppositions, it is the incomplete that matters most something still developing. A journey in a land between two continents becomes a search of an inner, remote equilibrium, which is attack—prove — again the longing to discover something „different“. Rudolf Alexandreyevitch talks about life torn between a fatal divide between the German and Russian languages. A misunderstanding from war branded him as well. At the close of the World War II he was deported to Siberia as an Ukrainian soldier. Like many other expatriated people he found himself a local girl, got married and stayed. He has been working in kolkhoz for years, and now is sitting on a bed, the camera looking at a person branded by murders which made him understand how little it takes to make nobody out of somebody who used to be so close, we are looking at one of the heroes of the life in the uninhabited north. In February 1994, the director Michael Pilz left for Siberia together with a Dutch photographer Bertien van Manen (her reading lets us inside the film). The expedition of two artists, who have known about each other's existence for many years and have shared some views on aesthetics and the same individual perception of reality, resulted in a ten-hour documentary—river Let's Sit Down onto a Path (1995). The film travelogue focused mainly on the meditative experience of the newly discovered spaces. **Siberian Diary – Days at Apanas** is a return to the land already known, an already informed sequel. The slowly discovering document draws fine but firm sequences of poetic cuttings and intimate interviews with inhabitants of a small village called Apanas, who are covered with snow and cut off from the rest of the world for six month a year. The harsh climate dictates the tone of the film, as if the geographical location itself contributed to the radical aesthetics of it. Despite vastness of his films, Pilz's filming is not light, results of his work, so active inside the images, are admirable, he doesn't mirror the scenes, he creates them. He does not capture poetry, he tries to reach bigger, maximum materiality in structure, he does not experiment with editing, he searches inside, and the quiet pragmatic spots in his films are of the most intensity. Pilz regards a film as a tool for mutual understanding within the memory of history and culture, understanding that does not cease to exist — like humanity — although there is no response.

Petr Kubica,

*7th International Documentary Film Festival Jihlava, Czech Republik,
October 2003, Catalogue*

during godless times, during the times of absence and exile, the art is exculpated, because it bears the intimacy of the depression, it is an attempt to reveal through an image the wandering of images, and, finally, the forgotten, impalpable truth hidden behind it, Maurice Blanchot) — Russians, they are said to have effeminate souls, melancholic vessels made just for dreams and lightness, and the West dreams about Russians, tries to penetrate the bright and transfiguring spaces, as if the endless land, their different chilly universe, could imitate the infinity, the bliss of romantic fevers and mental disorders —

Petr Kubica,

*7th International Documentary Film Festival Jihlava, Czech Republik,
October 2003, Catalogue*

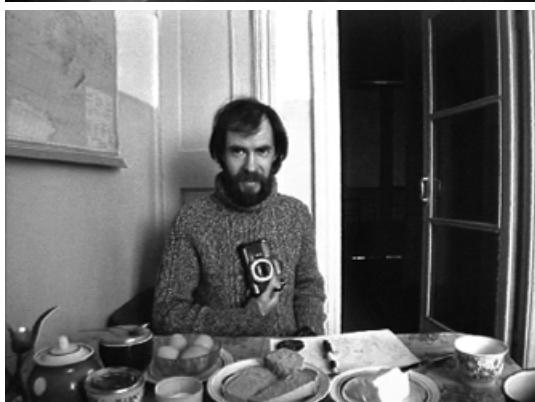
Sitting on his bed, Rudolf Alexandreevitch talks about his past in a broken German mixed with Russian. A Ukrainian soldier, he was deported to Siberia with his comrades at the end of the Second World War. Like many of the deportees, he ended up marrying a local girl and settling down, making a modest living out of farming.

February 1994. Michael Pilz leaves for Siberia together with Bertien van Manen, a Dutch photographer. The two of them have known each other for many years and share the same ideas on aesthetics and the individual perception of reality. Their expedition gave birth to a 10 hour—documentary entitled „Prisyadem na dorozhku“ (1995). In the version shown at Visions du Réel, the trip's epic dimension has been left out, and the film focuses on the meditative experience brought about by the discovery for new surroundings.

Despite its quiet pace, **Siberian Diary – Days at Apanas** rapidly draws the spectator into a sequence of poetic tableaux and intimist conversations with the inhabitants of the small village of Apanas, whose, isbas, are swallowed by snow six months each year. We are shown Rudolf Alexandreevitch with his dog, his chickens and his cows. Anna Petrovna, her friend Luda, and their bottle of vodka. And the workers of the neighbouring coal mine. The harsh climate forces Pilz to switch from a 16 mm camera to a light video camera. This leads him to adopt a spontaneous and radical aesthetic position that reflects the technical requirements of the location. In the filmmaker's diary, every shot deliberately reveals the extreme difficulty of moving and filming in thick and bulky clothes, as well as the arduous adaption of the blinding northern light both out of doors and the inside of the houses. The film's eerie images are underscored by a subtly oriental soundtrack that alludes at the geographical position of the location, astride two continents.

Back from Apanas, the mot de la fin is uttered by the Russian friend and photographer who accompanied them:

— Winter's roaring, signs of survival through will and animal strength — A journey: an intimate universe expanding inside — (During times that are depressed as we are now,



„We seek out the reality that pleases us most. We have two lives, but one must never forget that in the end, there is only one reality.“

*Sophie Guyot/Reto Schlegel,
Visions du Rêel, Festival International du Cinéma,
Nyon, Switzerland, May 2003,
Festival catalogue/International competition*

As I was involved with the montage of INDIAN DIARY – DAYS AT SREE SANKARA in May 2000, the idea of a trilogy of travels occurred to me which would include my trip to central Siberia in February 1994, my trip to the people of Tonga in northwestern Zimbabwe in August 1997, and also my stay in Changanacherry in southern India in March 2000. There is a ten hour first montage concerning the trip to Siberia with the title of PRISYADIM NA DOROZHGU (Let's Sit Down before We Leave), which was shown at various international film festivals and museums and galleries and created a lot of interest despite its unconventional running time. This first montage is a very exact video protocol of our experiences between Amsterdam and the small village of Apanas. It didn't concern me only about the trip to a more or less foreign surrounding, rather also about the nearby and relatively unapparent perceptions and stories which moved me and my little camera to document on the edge of world history. The curious local observers correspondingly formed a comprehensive film reality that, perhaps similar to dreams, allows one to forget the separation between outside and inside; foreign and familiar surroundings. One not only experiences a winter excursion to Siberia, rather also a journey within oneself or to oneself. With **Siberian Diary – Days at Apanas** I used the same initial material as for PRISYADIM NA DOROZHGU, but limited myself to 140 minutes and to the village of Apanas. The new work concentrates on the formal use of single atmospheric images, sounds, and sequences and the balance between my perspective, and the observed story. In comparison to PRISYADIM NA DOROZHGU which is similar to an epic narrative, it is about a film compression that I formulated as simply and temperamentally positive as possible. This distracts less from the essence, the visual aspects mirror my perspective, and their relationships to each other become transparent.

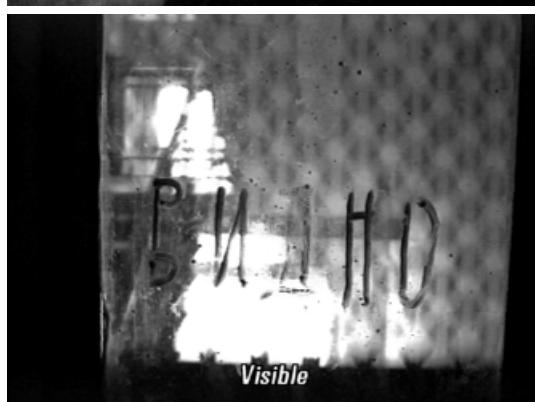
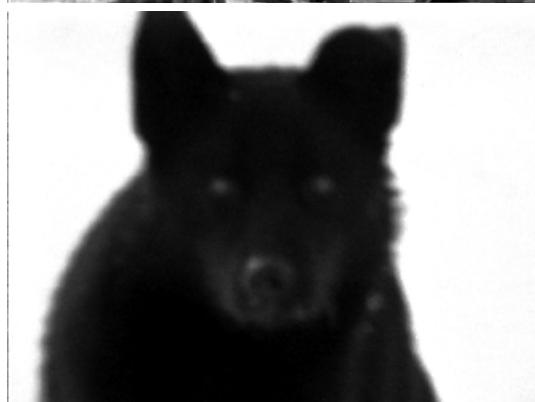
Siberian Diary – Days at Apanas is not only more amicable, it is also in some respects also more conciliatory than PRISYADIM NA DO-ROZHGU, although I treasure exactly this narrative richness, the fine variation in mood, certain repetitions, elliptical montage and the consequent admonishment of reality before the eyes (and the ears) as well as on the reality of the film itself. With advancing age, I have the feeling today that the point isn't in general,

or about my personal intent, to track down contradictions and to quasi denounce them, rather to pay attention to the good aspects; the rest almost takes care of itself.

*Michael Pilz,
Vienna, March 2003*

The dutch photographer Bertien van Manen had worked on a book and exhibition project since 1991 for which she had to repeatedly travel to the former Soviet Union. She is one of the best dutch photographers, awarded with the highest prizes. Her style is personal, spontaneous and realistic. We have been friends for more than 20 years now, united by similar aesthetic and philosophical interests, and questions relating to the personal perceptions of reality in connection with photographic and cinematographic reflexions. This close relationship and the fact that Bertien van Manen wanted to complete her work in the ex Soviet Union at the beginning of 1994 so that she could prepare the book and exhibitions (A hundred summers, a hundred winters, De Verbeelding, Amsterdam; De Stedelijk Museum Amsterdam, The Photographers Gallery London, Provinciaal Museum voor Fotografie Antwerpen, Fotomuseum Winterthur Schweiz, Galerie Agathe Gaillard Paris, Nederlands Foto Instituut Rotterdam, Musée de la Photographie Paris, Portfolio Gallery Edinburgh, Gallery of Photography Dublin, Institut Néerlandais Paris, Montréal, u.a.), gave me a reason to suggest in the summer of 1993 that we travel there together. Not just to travel to a distant country with foreign people, but also because of the proximity to those who are so unfamiliar to us, as the Austrian author Franz Blei wrote in 1913. The travel times and route were left up to Bertien. From the very beginning I didn't want to research, rather as in earlier filming, just jump in and then see what happened and how it suited me. When it became apparent that we would be traveling to a siberian village in the dead of winter, I gave up the idea of using 16 mm film and decided on the small and easy to handle and also unobtrusive video technique that would enable us to travel and film with a minimum of hindrance. The demanding use of film would have burdened our plans not only in technical, organizational, personal and financial regards, it would also have meant an unwelcome aesthetic handicap. Due to the expected travel, living and climatic conditions, a close range and spontaneous reaction to coincidental occurrences would have been next to impossible.

*Michael Pilz,
Vienna, June 1995*



A ride in a motorized rickshaw, the heads of pedestrians flying by, teeming crowds on the side of the road, the honking of horns, throttling back, stepping on the gas. This could be India. Then all is silent. A door in a pitch-dark room, light behind it; another room, the chairs and tables are covered with white cloths; this place was abandoned a long time ago. A thunderstorm comes up, but in a different place, flashes of lightning x-ray the branches of a tree and plunge it back into darkness. Sometime later a studio, technical equipment all around. A man puts a cassette into the player and adjusts the speaker, we hear smacking sounds as if someone was treading a fine gravel path, the murmur of a spring. A cup comes into view, extensive lingering, accompanied by flowing water as if by music.

Sequences from Michael Pilz' latest film *WINDOWS, DOGS AND HORSES* (2005). It stands as probably the most enigmatic montage of visual and audio fragments among the œuvre of over 50 films this Viennese documentary film-maker has created so far. And it most likely forms the most radical apex of his aesthetic program, which renounces narrative linearity and conventional association of meaning with audio and visual content and composes his material according to fundamental parameters of perception such as loud and quiet, bright and dark, far and near. Almost in a spirit of abandon, a strictly personal arrangement already takes shape during the process of filming. According to his own statements, Pilz films his object not from the head, as it were, but acts on a gut feeling and instinctively keeps an eye on image detail and content, on graphic proportions, light, color, contrasts, and sound; often, he already cuts entire film passages in the camera. His intense listening and looking is borne by what Freud called free-floating attention: Floating free and being attentive and waiting to see what will happen. In a conversation with Christoph Hübner shown in the 3sat TV series „Dokumentarisch Arbeiten“ (“Making Documentaries”, 2000), Pilz gave a good description of this immersion that is oblivious to the world, his complete devotion to his object. Hübner had asked how he, who has never used a tripod, managed to keep the camera so steady: „I don't know how to say it, one moves in so close to these things, physically and emotionally, and reenacts the movement of objects in one's mind, and that way one doesn't shake the camera or blur the images. This can get intense to the point where I don't think about anything. All I do is look, or hear, or I simply am. And I don't even know it. I don't know anything then (...). It's wonderful to come into this freedom. No more thinking. I'm not even doing anything anymore, just letting things be done; It's simply: not doing.“

With *WINDOWS, DOGS AND HORSES*, Michael Pilz not only pushes on with the open and poetic form of his

documentary method, he also brings together material from different times and locations in a single cinematic space. It comprises film and sound footage of various events and encounters between 1994 and 2003. Fortunate discoveries he made on the many journeys he took in recent years – to India, Africa, Cuba, Italy, Turkey, or different Austrian regions. The aforementioned studio, for example, belongs to graphic artist and painter Andreas Orttag from Karlstein, Lower Austria. Footage from these trips sometimes resulted in separate films; this one, however, appears as the associative sum of disparate cinematographic diary notes, a mosaic of experiences, a place from which a star-shaped set of vanishing lines leads to different layers and phases of Pilz' work. In spite of all craft professionalism, knowledge, and acquired urbanity, there is a constant theme running through his work to this day: ever-evolving wonderment.

Just as in Africa. In 1997, Pilz made his first visit to Zimbabwe. Participating in a cultural exchange program, he accompanied musicians and composers Peter Androsch, Keith Goddard, Klaus Hollinetz, Lukas Ligeti, and photographer Werner Puntigam on a visit to Siachilaba, a small settlement of the Bantu people of the Tonga. In the previous year, the „Five Reflections on Tonga Music“ had taken shape in Linz, Austria: Electroacoustic variations on the musical tradition of the Tonga. Both European and African musicians now presented their repertoire to each other, and Michael Pilz documented this confrontation of two different cultures. Not as an ethnographer who learns about a foreign world and breaks it down into discursive patterns, but rather as a body of seeing and hearing that joins in this symphony of the familiar and unfamiliar as an additional audiovisual voice. In creating his imagery, he mostly sets out by listening, as he said once: For his technique of „looking out from the inside“, tones and sounds were as reliable as images as they penetrate deeper into our sensory system. This „looking out from the inside“ creates a reality of its own, one that emerges from Pilz' perception of the outside world and which reaches far beyond a mere documentary style of recording facts. Thus, the footage from Africa that Pilz first included in *EXIT ONLY* (1997/1998) and later in *ACROSS THE RIVER* (1997/2004), focuses on seemingly meaningless details which occasionally turn out to serve as the initial, hardly perceptible trigger points of an entire chain of states of excitement: A man slightly bobs his head and softly hums a tune for himself, almost lethargically; a little later, the entire village is dancing and singing.

In the course of this first stay in Africa, Pilz got to meet musician and instrument maker Simon Mashoko, a virtuoso on the Mbira, to which magic powers are attributed in Africa and whose sounds often lead the way to a long collective state of trance. In 2002, Pilz visited Masho-

ko once more. From the resulting footage, he assembled his film *GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO* (2002). A nearly four-hour marathon work of music and singing, of ecstasy and exhaustion. Static shots, occasionally continuing for several minutes without cuts, show Mashoko and his melodic spinning of yarns; no subtitles allow us to escape to secure hermeneutic realms. At the moment of shooting, even Pilz doesn't understand what the individual texts talk about. In 1992, together with choreographer and dancer Sebastian Prantl, he had staged a symposium on dance, music, and film, beautifully titled „entering the birdcage without making the birds sing“. This goes back to a wise saying by Tao teacher Chuang-Tzu, according to which the respective meanings of language prove to be ineffective when an elemental and primeval state of consciousness is reached. In *GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO*, Pilz translates this valuable proposition into action and uses his film equipment as a coproducer, as it were, of an energetic awareness that is opposed to discursive understanding. As with so many other Pilz films, at first sight, the foreign remains unfamiliar, one has to trust the unknown in order to feel familiar with it. That's what Pilz does.

And one has to trust him. When he embarks on his expeditions, never taking the straight road and stopping here and there to make a discovery. Even the most inconspicuous things are marveled at from all sides, sometimes by taking a turn into a side street out of sheer curiosity — this can be wonderful and irritating at the same time and requires advance commitment and attention. The effort pays off, which every one of his films goes to show. Because as he walks, Pilz doesn't drag his feet. He is a vigilant flaneur who really does open up new spaces of seeing, both for himself and the viewer. And he doesn't claim to be smarter than his audience, something that sets him apart from many in his trade. A large number of his videos are works in progress. Not only as projects but also in their inner structure. They are marked by his cautious approach, his drawing near, trying to get his bearings as if, at the outset, the filmmaker knew nothing and had to slowly make things accessible for himself. Like in *INDIAN DIARY* (2000), his chronicle of a stay at a health resort in the small South Indian town of Changanacherry. The views from a room are followed by first attempts at exploring the gardens of the Sree Sankara Hospital. Subsequently, the radius of action is expanded by trips into town. A very busy traffic circle, a procession of people with hats resembling colorful Christmas trees on their heads. Pilz' wonderment is, at the same time, our own amazement. The nurses enter the scene and are established as a fixed ensemble of characters that runs through the entire film. Everyday rituals are rendered visible, massages, ablutions, meditations; step by step, a system

of coordinates emerges that contains ever more fixed points. Occasionally, things that seem puzzling at first make sense in the course of events. As, for instance, the two men on the flat roof of a hospital, where the washing is hanging out to dry. At first, both are seen lying on mats, apparently basking in the sun; they are nonplussed by the camera. Later, Pilz climbs the roof once more and sees that this is the place where they gather for prayer.

A similar process unfolds in Pilz' other great travelogue, ***Siberian Diary — Days at Apanas*** (1994/2003), even though here, reflections on the different ways of perceiving and looking at reality lead up to the actual beginning of the film. Not, however, as an elaborate theorem but in anecdotal form, through the personal notes of Dutch photographer Bertien van Manen, who accompanied Pilz to Siberia. With a certain degree of surprise, she relates how she and her Russian photographer colleague used to frequently call Pilz and tell him to take a look at this or that while he was still or already entirely somewhere else, following his very own tracks. She first begins her narration in English but eventually slips more and more into Dutch, and here, too, one is left with the phonetic body of words, merely listening and giving up on the decoding of meanings. In Apanas, a small Siberian village that lies buried under a thick blanket of snow for six months every year and where the film-maker and his two companions spend a few days, we encounter the same (acoustic) image: Pilz hardly understands a word of Russian, nevertheless, he strikes up a conversation — a dialog that does not attempt to fraternize and concedes to alienness. And again, the camera enters into an almost meditative relationship to things it finds and wasn't looking for, and in doing so, it is always specific. A conventional travel report would have probably shown the locals telling us about their hostile natural environment and the tribulations of their lives, far away from and forgotten by Moscow, coupled with images that illustrate the snowed-in scenery and dilapidation. Pilz makes us feel the hardships, the painfully slow passing of time when one is condemned nearly to inactivity, the steamy air in overheated and smoke-filled rooms, which mists up the lens, or simply how it is to walk through deep snow, how every step requires considerable effort and the body — just as the camera — is thrown off balance. Already in 1994, Pilz brought this material together for the first time in the ten-hour version *PRISJÄDIM NA DOROZKU*. Even the significantly shorter 2003 version is still two and a half hours long, and it is easy to picture the TV producers' dismissive gesture, especially when faced with an aesthetics, which opts out of any kind of linear dramatization and, from the viewpoint of documentary mainstream, pursues an almost subversive information policy.

Since 1978 at the latest, Michael Pilz stopped worry-

ing about making his films comply with the format guidelines and rules that competitors on the market adhered to. Before that, Pilz had mainly worked for Austrian Broadcaster ORF. As a co-founder of the „Syndikat der Filmschaffenden“ („Syndicate of Austrian Film Artists“), however, he was, at the same time battling for an Austrian Film Funding Act („Filmförderungsgesetz“), which actually came into effect in 1981 and became an important pillar of Pilz' own projects. In the course of working on FRANZ GRIMUS (1977), the portrait of a farmer, he eventually broke with TV altogether: The producers had scheduled merely four shooting days and four editing days – for Pilz a shockingly short stint for dealing with a person that needed a much longer period of study and involvement. His answer was to follow in 1982: HIMMEL UND ERDE (HEAVEN AND EARTH), a five-hour opus about life on a mountain farm in Styria – filming had extended over one year and editing had taken him another two years. The film starts with a quote from Lao Tse: „Take what is before you as it is, don't wish for anything else, just carry on.“ This can be taken as a programmatic motto for his open documentary concept, which he unfolded to its full extent for the first time here and has consistently pursued to this day.

Just be there. This also applies for the viewer. In the said interview with Christoph Hübner, Pilz maintained that he, who by now was almost exclusively working with video footage, had come to regard the setting of a monitor and a viewer as his favorite form of presentation. Such an intimate space would best enable him to focus on a Film and enter into a dialogue on what he has seen with his own self. And if the audience does not go along with his work in the desired manner? „Even if art is not really free, despite this being laid down in constitutions or basic laws, as an artist one is at least free in a certain sense. In the end, someone will listen now and then. And if no one is there at all, then you just listen to yourself.“

Mark Stöhr,

*Musik des Sehens, Der Filmemacher Michael Pilz im Portrait,
kolik.film, special issue 5/2006, Vienna, March 2006*

Auf seinem Bett sitzend erzählt Rudolf Alexandrevitsch in einem gebrochenen, von russischen Brocken durchsetzten Deutsch von seiner Vergangenheit: Nach dem Zweiten Weltkrieg wird er nach Sibirien deportiert. Er wird dort sesshaft, heiratet ein Mädchen und lebt fortan von Ackerbau und Viehzucht.

Februar 1994. Michael Pilz macht sich auf nach Sibirien, in Begleitung der holländischen Fotografin Bertien van Manen, mit der ihn schon seit Jahren eine gemeinsame Auffassung von Ästhetik und individueller Wahrnehmung der Realität verbindet. Im Anschluß an diese Expedition wird 1995 eine erste Montage erstellt, die den Titel PRISJADIM NA DOROZKU trägt und zehn Stunden dauert. Die an *Visions du Réel* präsentierte Version dieser Montage verzichtet auf die epische Dimension der Reise und rückt da-für den meditativen Aspekt der Begegnung und des Fremdseins in den Vordergrund.

Siberian Diary – Days at Apanas ist ein Film, der sich Zeit lässt. Aber sehr rasch wird der Zuschauer hineingezogen in diese Abfolge von poetischen Bildern und vertraulichen Gesprächen mit den Bewohnern von Apanas, einem kleinen, das halbe Jahr unter einer Schneedecke liegenden Isba-Dorf: Rudolf Alexandrevitsch und seine Tiere; Anna Petrowna, ihre Freundin Luda und ihre Wodokaflasche; die Kumpels der benachbarten Kohlenmine.

Pilz sieht sich aus naheliegenden klimatischen Gründen gezwungen, die 16-mm-Gerätschaft zugunsten einer leichten Videokamera aufzugeben. Mit ihr folgt der Cineast einer spontanen, radikalen Ästhetik, die von den Gegebenheiten des Drehortes diktiert wird. Jede Einstellung dieses filmischen Tagebuches lässt vorsätzlich durchscheinen, wie extrem schwierig es gewesen ist, in der beengenden Winterkleidung zu drehen, und dass sowohl während der Aussen- wie auch der Innenaufnahmen mit dem blendenden Nordlicht gerechnet werden mußte. Die verstörende Fremdheit dieser Bilder wird unterstrichen durch eine orientalisch anmutende Musik, die wie eine Anspielung auf die geographische Lage dieses Ortes zwischen zwei Kontinenten wirkt.

Nach der Rückkehr aus Apanas spricht der russische Fotograf, der sie begleitet hat, das Schlußwort: „Wir suchen die Realität, die uns am meisten gefällt. Wir haben zwei Leben, aber wir dürfen nie vergessen, dass es letztendlich nur eine einzige Realität gibt.“

Sophie Guyot,
Visions du Réel, Festival International du Cinéma,
Nyon, Schweiz, April 2003,
Festivalkatalog/International competition

Als ich im Mai 2000 mit der Montage von INDIAN DIARY – DAYS AT SREE SANKARA beschäftigt war, kam mir die Idee einer Trilogie des Reisens, bestehend aus meiner

Reise nach Zentralsibirien im Februar 1994, meiner Reise zum Volk der Tonga im Nordwesten Zimbabwes im August 1997 und eben meinem Aufenthalt in Changanacherry im Süden Indiens im März 2000.

Was nun die Reise nach Sibirien betrifft, so gibt es seit September 1995 eine zehnstündige Erste Montage mit dem Titel PRISJADIM NA DOROZKU (Let's sit down before we leave), die bei verschiedenen internationalen Filmfestivals und in Museen und Galerien zu sehen war und trotz der ungewöhnlichen Laufzeit großes Interesse fand. Diese Erste Montage ist ein sehr genaues Videoprotokoll unserer Erlebnisse zwischen Amsterdam und dem kleinen Dorf Apanas. Dabei ging es mir nicht nur um die Darstellung des Reisens in einer mir mehr oder weniger fremden Umgebung, sondern auch um naheliegende und verhältnismäßig unscheinbare Wahrnehmungen und Geschichten, die mich bewegten und die ich sozusagen am Rand der Weltgeschichte mit meiner kleinen Kamera auflas. Dementsprechend erschließt sich neugierigen Betrachtern eine reichhaltige filmische Realität, die, vielleicht ähnlich wie beim Träumen, die Trennung zwischen äußerer und innerer, fremder und vertrauter Welt vergessen lässt. Man erlebt nicht nur eine winterliche Reise nach Sibirien, sondern auch eine Reise in sich oder zu sich selbst.

Mit **Siberian Diary – Days At Apanas** bediene ich mich zwar desselben Ausgangsmaterials wie bei PRISJADIM NA DOROZKU, beschränke mich aber zeitlich auf 140 Minuten und räumlich auf das Dorf Apanas. Formal konzentriert sich die neue Arbeit auf die Atmosphäre einzelner Bilder, Töne und Sequenzen und die Balance zwischen meinen Blicken und den betrachteten Geschichten. Im Unterschied zu PRISJADIM NA DOROZKU, das einer epischen Erzählung gleicht, handelt es sich hier um eine filmische Verdichtung, die ich möglichst einfach und stimmungsmäßig positiv und offen formuliere. Das lenkt weniger ab vom Wesentlichen, das Sichtbare spiegelt meinen Blick, der darauf fällt und die Dinge und ihre Verhältnisse zueinander werden transparent.

Siberian Diary – Days At Apanas ist nicht nur verträglicher, sondern in gewisser Hinsicht auch versöhnlicher als PRISJADIM NA DOROZKU, obwohl ich gerade dessen erzählerischen Reichtum, die feinen stimmungsmäßigen Schwankungen, gewisse Wiederholungen, elliptische Montagen und konsequente Verweise sowohl auf Reales vor den Augen (und den Ohren) als auch auf die Realität des Filmens selbst, sehr schätze. Doch älter werdend habe ich heute das Gefühl, daß es weder mir noch im allgemeinen darum geht, Widersprüche aufzuspüren und quasi anzuprangern, sondern das Gute zu achten, vor allem bei sich selbst, der Rest erledigt sich – fast – von selbst.

Michael Pilz,
Wien, März 2003

Seit 1991 arbeitete die holländische Fotografin Bertien van Manen an einem Buch- und Ausstellungsprojekt, für das sie wiederholt in die ehemalige Sowjetunion gereist war. Sie ist eine der besten holländischen Fotografinnen, mit höchsten Preisen ausgezeichnet, ihr Stil ist persönlich, unmittelbar, spontan und realistisch. Seit mehr als zwanzig Jahren sind wir nicht nur befreundet, sondern es verbinden uns ähnliche ästhetische und philosophische Interessen, Fragen der persönlichen Wahrnehmung von Wirklichkeit im Zusammenhang mit foto- und kinematografischen Reflexionen. Diese Wahlverwandtschaft und die Tatsache, daß Bertien van Manen Anfang 1994 die Arbeit in der Ex-Sowjetunion abschließen wollte, um Buch und Ausstellungen vorzubereiten (*A hundred summers, a hundred winters, De Verbeelding*, Amsterdam; *De Stedelijk Museum Amsterdam, The Photographers' Gallery London, Provinciaal Museum voor Fotografie Antwerpen, Fotomuseum Winterthur Schweiz, Galerie Agathe Gaillard Paris, Nederlands Foto Instituut Rotterdam, Musée de la Photographie Paris, Portfolio Gallery Edinburgh, Gallery of Photography Dublin, Institut Néerlandais Paris, Montréal, u.a.*), veranlaßte mich im Sommer 1993 dazu, ihr eine gemeinsame Reise vorzuschlagen. Es ging mir dabei nicht nur um ferne Länder und fremde Menschen, sondern auch um das Nächste, das uns so fremd ist, wie es der österreichische Schriftsteller Franz Blei 1913 genannt hat. Die Wahl der Reisezeit und der Reiseroute überließ ich Bertien, ich wollte von vorneherein nichts recherchieren, sondern wollte, wie auch schon bei anderen, früheren Filmen, zuerst ins kalte Wasser springen und erst dann sehen, was passiert und wie ich damit zurechtkomme. Als klar war, daß wir im tiefen Winter in ein sibirisches Dorf fahren würden, gab ich die Vorstellung, 16mm Film zu verwenden, auf und entschied mich für die kleine, handliche und unauffällige Videotechnik, die es uns ermöglichen würde, ohne besondere Belastungen zu reisen und zu filmen. Die beschwerlichere Arbeit mit Film hätte unsere Pläne nicht nur in technischer, organisatorischer, personeller und finanzieller Hinsicht belastet, sie hätte auch unerwünschte ästhetische Vorgaben bedeutet, da unter den zu erwartenden Reise-, Lebens- und Temperaturverhältnissen ein annähernd unmittelbares und auf Zufälle spontan reagierendes Arbeiten kaum möglich gewesen wäre.

*Michael Pilz,
Wien, Juni 1995*

Eine Fahrt in einer motorisierten Rikscha, Köpfe von Passanten fliegen vorüber, wildes Gewusel am Straßenrand, Hupenlärme, Gas wegnehmen, Gas geben. Das könnte Indien sein. Dann Stille. Eine Tür in einem nachtschwarzen Raum, dahinter Licht. Ein anderer Raum, die Stühle und Tische sind mit weißen Tüchern bedeckt, hier war schon lange keiner mehr. Ein Gewitter erhebt sich, aber an einem anderen Ort, Blitze röntgen das Geäst eines Baumes und reißen es wieder ins Dunkel. Später dann ein Atelier, ringsum technische Apparaturen. Ein Mann legt eine Kassette ein und richtet den Lautsprecher aus, man hört schmatzende Geräusche, als gehe jemand über Kies, das Plätschern einer Quelle. Eine Tasse kommt in den Blick, ein langes Verweilen, das Wasser fließt dazu wie Musik.

Sequenzen aus Michael Pilz' neuestem Film *WINDOWS, DOGS AND HORSES* (2005). Es ist die bislang vielleicht rätselhafteste Montage aus Bild- und Tonfragmenten im über 50 Filme umfassenden Œuvre des Wiener Dokumentarfilmers. Und die vielleicht radikalste Zuspitzung seines ästhetischen Programms, das auf erzählerische Linearität und konventionelle Bedeutungszuschreibungen des Gehörten und Gesehenen verzichtet und sein Material nach fundamentalen Wahrnehmungsparametern wie laut und leise, hell und dunkel, nah und fern komponiert. Ein fast gedankenverlorenes und streng persönliches Arrangement, das schon im Prozeß des Drehens stattfindet. Pilz filmt seinen Gegenstand nach eigenem Bekunden nicht aus dem Kopf, sondern, wenn man so will, aus dem Bauch heraus und achtet unbewusst auf Bildausschnitt und -inhalt, auf grafische Proportionen, Licht, Farbe, Kontraste und Ton; oft schneidet er ganze Passagen schon in der Kamera. Ein intensives Horchen und Schauen, getragen von einer, wie es Freud nannte, frei schwebenden Aufmerksamkeit: frei schwebend und aufmerksam sein und warten, was passiert. Pilz beschrieb dieses selbstvergessene Eintauchen, diese totale Hingabe an das Sujet einmal schön in einem Gespräch mit Christoph Hübner in der 3sat-Reihe „Dokumentarisch Arbeiten“ (2000) — auf die Frage, wie er, der nie ein Stativ benutzte, es schaffe, die Kamera so ruhig zu halten: „Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll, man kommt den Dingen so nahe, äußerlich und innerlich, und vollzieht die Bewegung der Objekte nach, und dadurch verwackelt man die Bilder nicht. Das kann so intensiv sein, da denke ich an nichts. Da schaue ich nur, oder ich höre nur, oder ich bin nur. Und nicht einmal das weiß ich. Da weiß ich gar nichts (...). In diese Freiheit zu kommen ist schön. Nicht mehr denken. Und nicht einmal mehr tun, sondern tun lassen, eben: nicht tun.“

In *WINDOWS, DOGS AND HORSES* forciert Michael Pilz nicht nur die offene und poetische Form seiner dokumentarischen Methode, sondern führt zeitlich und örtlich auseinander liegendes Material in einem einzigen filmischen Raum zusammen. Es sind Bild- und Tondokumente

verschiedener Ereignisse und Begegnungen zwischen 1994 und 2003. Trouvaillen seiner vielen Reisen in den letzten Jahren, nach Indien, Afrika, Kuba, Italien oder in die Türkei, von denen teilweise eigene Filme existieren, auch Aufnahmen, die er in unterschiedlichen Regionen Österreichs machte — das eingangs erwähnte Atelier z.B. gehört dem Grafiker und Maler Andreas Ortner aus dem niederösterreichischen Karlstein. Der Film wirkt wie die assoziative Summe disparater kinematographischer Tagebuchnotizen, ein Erfahrungsmosaik, ein Platz, von dem aus sternförmig eine Reihe von Fluchlinien in die verschiedenen Schichten und Phasen von Pilz' Arbeit wegführen. Einer Arbeit, durch die sich bei aller handwerklicher Professionalität, bei allem Wissen und bei aller erworbenen Weltgewandtheit bis heute eine Konstante zieht: ein immer neues Staunen.

Wie in Afrika. 1997 fuhr Pilz erstmals nach Zimbabwe. Er begleitete im Rahmen eines Kulturaustauschs die Musiker und Komponisten Peter Androsch, Keith Goddard, Klaus Hollinetz, Lukas Ligeti und den Fotografen Werner Puntigam nach Siachilaba, einer kleinen Siedlung des Bantu-Volks der Tonga. Im Jahr zuvor waren in Linz „Five Reflections on Tonga Music“ entstanden, elektroakustische Variationen auf die Tonga-Musiktradition. Die Musiker, die europäischen wie die afrikanischen, präsentierten einander nun ihr Repertoire, und Michael Pilz dokumentierte diese Konfrontation zweier unterschiedlicher Kulturen. Nicht als Ethnograph, der sich das Andere aneignet und in diskursive Muster zerlegt, sondern als Seh- und Hörkörper, der sich wie eine zusätzliche audiovisuelle Stimme in diese Symphonie des Vertrauten und Fremden einfügt. Er gehe beim Bildermachen meist zunächst vom Hören aus, sagte er einmal, Töne und Geräusche seien für seine Technik des „Von-innen-Herausschauens“ verlässlicher als Bilder, da sie tiefer nach innen drängen. Dieses „Von-innen-Herausschauen“ erzeugt eine eigene Realität, jene von Pilz bei der Wahrnehmung der äußeren, die über eine bloße dokumentarische Aufzeichnung des Faktischen weit hinausgeht. So kommen in dem Afrika-Material, das Pilz zunächst für EXIT ONLY (1997/1998), später dann für ACROSS THE RIVER (1997/2004) verwendete, scheinbar bedeutungslose Details in den Blick, die sich bisweilen jedoch als erste, kaum wahrnehmbare Reizpunkte einer ganzen Erregungskette entpuppen: Ein Mann wippt leicht mit dem Kopf und summt leise vor sich hin, fast lethargisch, wenig später tanzt und singt das ganze Dorf.

Im Verlauf dieses ersten Afrika-Aufenthalts macht Pilz die Bekanntschaft des Musikers und Instrumentenbauers Simon Mashoko, eines Virtuosen auf der Mbira, der in Afrika magische Wirkungen zugeschrieben werden und deren Spiel oft in lange kollektive Trancezustände mündet. 2002 kehrt Pilz noch einmal zu Mashoko zurück und montiert aus den Aufnahmen den Film GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO (2002). Ein fast vierstündigem Mammutwerk

aus Musik und Gesang, aus Ekstase und Erschöpfung. Statische Einstellungen, mitunter viele Minuten ohne Schnitt, sind auf Mashoko und sein melodisches Fabulieren gerichtet, keine Untertitel erlauben Ausflüchte in sichere hermeneutische Gefilde, selbst Pilz versteht im Moment der Aufnahme nicht, worum es in den Texten im Einzelnen geht. 1992 hatte er zusammen mit dem Choreographen und Tänzer Sebastian Prantl ein Symposium für Tanz, Musik und Film veranstaltet, das den schönen Titel „Den Käfig der Vögel betreten, ohne sie zum Singen zu bringen“ trug. Dieser geht auf eine Weisheit des Tao-Lehrers Chuang-Tzu zurück, wonach sich die jeweiligen Bedeutungen der Sprache beim Erreichen einer elementaren und ursprünglichen Art von Bewusstsein als unwirklich erweisen. In GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO setzt Pilz diesen ihm wertvollen Lehrsatz um und benutzt die Filmapparatur gleichsam als Koproduzenten eines eher energetischen Bewußtseins, das dem diskursiven Verstehen entgegengesetzt ist. So bleibt das Fremde hier wie in vielen anderen Filmen von Pilz auf den ersten Blick fremd, man muss dem Fremden vertrauen, um es als vertraut zu empfinden. So wie Pilz es tut.

Und man muss Pilz vertrauen. Wenn er zu seinen Expeditionen aufbricht und nie den geraden Weg nimmt, mal hier stehen bleibt und eine Entdeckung, und sei sie noch so unscheinbar, von allen Seiten bestaunt, mal dort in eine Seitengasse einbiegt, weil sie seine Neugier erregt — das kann wunderbar und irritierend zugleich sein und erfordert einen Vorschub an Hinwendung und Aufmerksamkeit. Die Investition lohnt sich, das beweist jeder seiner Filme. Denn Pilz schlurft nicht beim Gehen, sondern er ist ein wachsamer Flaneur, der tatsächlich neue Blickräume eröffnet, sich selbst und dem Betrachter. Und er behauptet nicht — das unterscheidet ihn von vielen seiner Zunft —, schlauer zu sein als seine Zuschauer. Viele der Videoarbeiten sind Works in Progress. Nicht nur als Projekte, auch in ihrer inneren Struktur. Ein behutsames Sich-Nähern und –Orientieren prägt sie, als wüsste der Filmemacher zu Beginn nichts und müsste sich sein Wissen erst langsam erschließen. Wie in INDIAN DIARY (2000), seiner Chronik eines Kuraufenthalts in der südindischen Kleinstadt Changanacherry. Den Blicken aus dem Zimmer folgen erste Erkundungen im Garten des Hospitals Sree Sankara. Dann erweitert sich der Aktionsradius um Ausflüge in die Stadt. Ein viel befahrener Kreisverkehr, eine Prozession von Menschen mit Hüten gleich bunten Christbäumen auf dem Kopf. Pilz' Staunen ist gleichzeitig unser eigenes Staunen. Die Krankenschwestern betreten die Szenerie und werden als festes Figurenensemble etabliert, das sich durch den ganzen Film zieht. Alltragsrituale werden sichtbar, Massagen, Waschungen, Meditationen, Schritt für Schritt entsteht ein Koordinatensystem, das immer mehr Fixpunkte enthält. Bisweilen löst sich zuerst

Rätselhaftes im weiteren Verlauf auf. Wie jene zwei Männer auf dem Dachplateau des Hospitals, auf dem die Wäsche zum Trocknen aufgehängt wird. Die beiden liegen eingangs auf Matten, als sonnten sie sich, und schauen verdutzt in die Kamera. Später kommt Pilz noch einmal herauf und sieht: Das ist ihr Platz, den sie zum Gebet aufsuchen.

Ein ähnlicher Prozeß vollzieht sich auch in Pilz' andrem großen Reisefilm **Siberian Diary – Days at Apanas** (1994/2003), wenngleich hier vor den eigentlichen Beginn Reflexionen über die unterschiedlichen Seh- und Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit gestellt sind. Jedoch nicht als elaborierte Theoreme, sondern in anekdotischer Form, persönliche Notizen der niederländischen Fotografin Bertien van Manen, die Pilz nach Sibirien begleitet hat. Mit einer gewissen Verwunderung erzählt sie davon, wie sie und ihr russischer Fotografenkollege Pilz häufig gerufen hätten, um sich dies oder jenes anzuschauen, er aber noch oder schon ganz woanders war und seinen ganz eigenen Fährten folgte. Sie beginnt ihre Erzählungen erst auf Englisch, fällt dann mehr und mehr ins Niederländische, und auch hier ist man auf den phonetischen Körper der Worte zurückgeworfen, ein bloßes Hinhören, das auf die Entschlüsselung von Bedeutungen verzichtet. In Apanas, einem kleinen sibirischen Dorf, das sechs Monate im Jahr unter einer tiefen Schneedecke begraben ist und in dem der Filmemacher mit seinen beiden Begleitern einige Tage verbringt, bietet sich das gleiche (Hör-)Bild: Pilz versteht so gut wie kein Russisch und unterhält sich trotzdem — in einer Zwiesprache, die nicht fraternisiert und das Fremdsein zulässt. Und wieder tritt die Kamera in eine fast meditative Beziehung zu den Dingen, die sie findet und nicht sucht, und sie bleibt dabei immer konkret. In einer herkömmlichen Reisereportage hätten die Bewohner wahrscheinlich von der Feindseligkeit der Natur und der Beschwerlichkeit ihres Lebens erzählt, weit weg und vergessen von Moskau, gepaart mit illustrierenden Aufnahmen von Verschneiungen und Verwahrlosung. Bei Pilz wird die Härte fühlbar, das zähe Verstreichen der Zeit, wenn man fast zur Untätigkeit verdammt ist, die dampfige Luft in den überheizten und verrauchten Räumen, die das Objektiv beschlägt, oder allein das Gehen durch den tiefen Schnee, wo jeder Schritt Anstrengung bedeutet und der Körper — wie die Kamera — aus dem Gleichgewicht gerät. 1994 schon führte Pilz das Material erstmals zusammen, in der zehnstündigen Fassung PRISJÄDIM NA DOROZKU. Selbst die deutlich gekürzte Version von 2003 dauert noch fast zweieinhalb Stunden, und man sieht die abwehrende Handbewegung der Fernsehredaktionen geradezu vor sich, zumal angesichts einer Ästhetik, die sich jeder linearen Dramaturgie verweigert und aus Sicht des dokumentarischen Mainstreams eine fast subversive Informationspolitik betreibt.

Spätestens seit 1978 hat sich Michael Pilz in seinen Filmen nicht mehr um die Formatvorgaben und Wettbewerbsbedingungen des Marktes geschart. Davor arbeitete Pilz vornehmlich für den ORF, kämpfte aber zur gleichen Zeit als Mitbegründer des „Syndikats der Filmschaffenden“ für ein österreichisches Filmförderungsgesetz, das 1981 dann tatsächlich in Kraft trat und zu einem wichtigen Stützpfeiler von Pilz' eigenen Projekten wurde. Zum Bruch mit dem Fernsehen kam es im Verlauf der Arbeiten zu FRANZ GRIMUS (1977), dem Portrait eines Bauern, für das ihm die Redaktion gerade einmal vier Tage Dreh- und vier Schnittage einräumen wollte — für Pilz ein skandalös geringes Pensum für eine Person, die einer viel längeren Beschäftigung bedurfte. Seine Antwort folgte 1982: HIMMEL UND ERDE, ein fünfständiges Opus über das Leben in einem Bergbauerndorf in der Steiermark, an dem er fast ein Jahr drehte und zwei weitere Jahre schnitt. Als programmatisches Motto für sein offenes dokumentarisches Konzept, das er hier erstmals in vollem Umfang umsetzte und bis heute konsequent verfolgt, hat er dem Film einen Spruch von LaoTse vorangestellt: „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.“

Sei einfach da. Das gilt auch für den Zuschauer. In besagtem Interview mit Christoph Hübner sagte Pilz, dass ihm, der fast nur noch auf Video dreht, inzwischen als Präsentationsform die Situation eines Monitors und eines Zuschauers die liebste sei. In einem solchen intimen Raum könne er sich am besten auf den Film konzentrieren und über das Gesehene in ein Zwiegespräch mit sich selbst treten. Und wenn das Publikum sich nicht in gewünschter Weise auf seine Arbeiten einlässt? „Wenn schon die Kunst nicht wirklich frei ist, obwohl das in den Verfassungen oder Grundgesetzen immer wieder steht, so ist man zumindest als Kunstschafter in gewissem Sinne frei. Irgendwer hört schon immer wieder zu. Und wenn es niemand ist, dann hört man sich selber zu.“

Mark Stöhr,
Musik des Sehens, Der Filmemacher Michael Pilz im Portrait,
kolik.film, Sonderheft 5/2006, Wien, März 2006

Bertien van Manen
 biography (02/2009)
<http://www.bertienvanmanen.nl/>

EXHIBITIONS SOLO (A SELECTION)

2008

Prague Festival of Art
 Gallerie Robert Morat Triennale der Photographie Hamburg
 Museum für Gestaltung Zürich Switzerland
 Yancey Richardson Gallery New York
 Fotohof Salzburg Austria
 Museum Ludwig Budapest

2006

Yancey Richardson Galery New York
 Galerie van Zootendaal Amsterdam
 Frans Hals Museum Haarlem Holland
 "New Photography" Museum of Modern Art New York

2005

Photo España Circulo de Bellas Artes Madrid Spain

2004

Photo Museum Ulm Germany

2003

Yancey Richardson Gallery New York
 The Photographers Gallery, Citibank Photographers Prize 2003
 London UK
 Centre Photographique d'Île-de-France Pontault-Combault France
 Museum Kunst Palast Düsseldorf Germany
 Photo España Madrid Spain
 Printemps de septembre Toulouse France

2002

Galerie du Jour, Agnès b Mois de la Photo Paris France
 'East Wind West Wind' Photographers' Galery London UK

EXHIBITIONS GROUP (A SELECTION)

2008/09 Bildmuseet Umeå Sweden

2008

Bucharest Biennale

2007

'InsideOut' Collections of Amsterdam Institutes FOAM Amsterdam
 'Scènes en Spores' Collection Stedelijk Museum Amsterdam
 Howard Gilman Gallery, 'Hidden in Plain Sight' Contemporary Photographs from the Collection of the Metropolitan Museum of Art New York

2006

Op het tweede gezicht' Frans Hals Museum Haarlem
 'L'esprit du Nord' Maison Européenne de la Photographie Paris
 'Frames revisited' De Hallen, Frans Hals Museum Haarlem
 'Dutch insight' Kumho Museum of Art Seoul
 'Stories, Histories' - from the Collection of the Fotomuseum Winterthur

2005

'In Sight' Contemporary Dutch Photography Art Institute of Chicago
 Martin Gropius Bau Berlin Photography Festival 2005 Berlin
 Palais des Beaux Arts Bruxelles
 'Récits d'une Mondialisation' Palais des Nations Genève (traveling exhibition)

2004

Artist Opening, Museum of Modern Art New York
 'Cold Play' Présence Suisse Paris Photo Paris
 'Take five' Huis Marseille Amsterdam
 Dunaujváros ICA Budapest Hungary
 'D Foto' San Sébastien
 'Ce que j'ai vu' Fondation Cartier Bresson Paris
 'LINK' Stedelijk Museum Amsterdam

2003

Fundación Carlos de Amberes Madrid
 Centre national de la photographie Jeu de Paume Paris
 Photo's from the collection Fotomuseum Winterthur Suisse
 'Fables de l'identité' CNP Jeu de Paume Paris
 'Zwart Wit Kleur' Amsterdams Historisch Museum Amsterdam
 Fotomuseum den Haag Netherlands

PHOTOGRAPHS IN THE COLLECTION OF (A SELECTION)

Collection ABN-Amro/La Salle Chicago USA

The Swiss Foundation for Photography

The Baltimore Museum of Art USA

Frans Hals Museum Haarlem Holland

Stedelijk Museum Amsterdam Holland

The Museum of Modern Art New York USA

The Metropolitan Museum of Art New York USA

San Francisco Museum of Modern Art USA

The Metropolitan Museum of Photography Tokio Japan

Maison Européenne de la Photographie Paris France

Centre national des arts plastiques Paris France

Fotomuseum Winterthur Winterthur Switzerland

Fotomuseum Antwerpen Belgium

Rijksmuseum Amsterdam Holland

BOOKS GROUP

- 2008
MoMA Highlights since 1980
- 2007
Photographies Modernes et Contemporaines La Collection
Neufzile Vie
Dutch Eyes New History of Photography in the Netherlands
- 2006
'The Photobook', a History vol II by Martin Parr and Gerry Badger',
Phaidon
'Netherlands Now, L'école du Nord', MEP Paris
Contemporary Dutch Photography Kumho Museum of art Seoul
- 2005
2005 'In Sight' Contemporary Dutch Photography from the Collection of the Stedelijk
Museum Amsterdam
- 2003
'Gestes' Printemps de septembre ed. Actes Sud
'Tales from a globalizing world' by Daniel Schwartz Ed. Thames
Hudson
Citibank Photography Prize 2003
- 2002
'Blink' 100 photographres 10 curators 10 writers' Phaidon Press

BOOKS SOLO

- 2005
Aorta Art Centre Chisinau "In Moldova"
- 2006
'Give me your Image' photo's taken in Europe 2004 -2005 Steidl
Verlag
- 2001
'East Wind West Wind' photo's taken in China 1998 - 2001 de Verbeelding Amsterdam
- 1994
'A Hundred Summers A Hundred Winters' photo's taken in the ex-Soviet Union 1990 -
1994 de Verbeelding Amsterdam

PUBLICATIONS

- 2008
The New York Times jan,18 Art in Review
www.nytimes.com/pages/arts/design/index.html
the New York Sun jan10 www.nysun.com/article/69266
The New Yorker januari 28
- 2007
Camera Austria nr 97
Konac 12, Genis Aci Turkey
P.S. Parool 20-01-07 Mark Moorman
- 2006
'de Avonden' 27-12-06, Radio broadcasting
Art Forum Mai 2006
Sur la Terre Mars 2006
The Village Voice Leslie Camhi January 23, 2006
The NewYorker January 30, 2006
- 2005
Art World Shanghai
Art on Paper October
Tank Magazine Volume 4 - Issue 3
Vrij Nederland Lucette ter Borg September 24
Photonews Anna Gripp October
Art Review Jean Dykstra October
The New York Times Philip Gefter October 16
Draft Autumn
Vogue Paris November
NRC Handelsblad Marianne Vermeijden December 23
De Volkskrant Observatorium December 31

PRIZES

- Nominated for the Deutsche Börse Prize 2008
Shortlisted for the Citibank Photography Prize 2003
David Roëll Prins Bernhard prize
Maria Austria prize
Kees Scherer prize

COURTESY

- Robert Morat Hamburg
Yancey Richardson New York

Original title	Siberian Diary — Days At Apanas
Country of production	Austria
Shooting time	17 February–5 March, 1994
Locations	Amsterdam, Moscow, Novokuznetsk, Apanas/Siberia
Date of completion	June 2002 (original version), March 2003 (english version)
Producer	Michael Pilz.
Production	Michael Pilz Film
Realisation	Michael Pilz
Image	Michael Pilz
Original sound	Michael Pilz
Montage.....	Michael Pilz
Music.....	Szemzö Tibor (<i>Other inhabitants</i>)
With	Bertien van Manen, Volodja Shabankov, Rudolf Alexandreevich, Anna Petrovna, Lubina und Lena Benakomeva, inhabitants of Moscow, Novokuznetsk and Apanas, a.o.
Original format	Video Hi8 PAL 4:3 colour
Tape	Beta, DV, PAL 4:3 colour
Sound	Mono 2-channel + stereo
Running time	140 minutes
Language	English, Russian, Dutch, German
Subtitles	English
Support	Austrian Federal Chancellery — Department for the Arts, NÖ-Kultur/Department for Culture and Science, Land Government of Lower Austria
Special thanks to	Bertien van Manen, Willem van Manen, Volodja Shabankov, Rudolf Alexandreevich, Anna Petrovna, Luda Vilovsky, Volodja Vorobev, Lubina and Lena Benakomena, Lena Bondarenko, Pjotr and his wife, Serjoza, Larissa Pancratova and Szemzö Tibor
First screening	30 April, 2003, <i>Visions du Réel</i> , Festival International du Cinéma, Nyon, Switzerland, International competition
Festivals, specials	<i>Visions du Réel</i> , Festival International du Cinéma, Nyon, Switzerland, April, 2003, International competition Jihlava, Czech Republic, 7th International Documentary Filmfestival, October, 2003 Thiruvananthapuram, Kerala, South India, <i>Journeys</i> , International Travel Film Festival Kerala, September, 2005 Graz, <i>Diagonale</i> , Festival of Austrian Film, April, 2008
Worldrights	MICHAEL PILZ FILM, A-1180 Vienna, Austria, Teschnerg. 37, T +43 (0)1 402 33 92, film@michaelpilz.at, www.michaelpilz.at