

7 Filme - Video - Tapes, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munchen 1973

TELEAKTIONEN 1969 - 1973

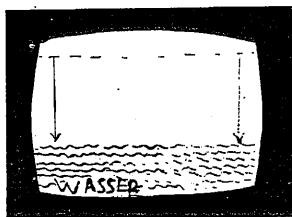
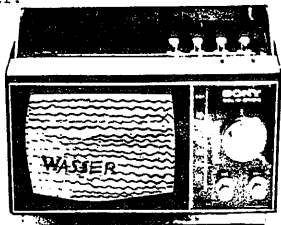
tele-aktion nr. (IV) DIE KOMMUNIKATION IST DAS MEDIUM (1970)

der tv-apparat ist bis knapp unterm rand mit wasser angefüllt. lautes (verstärktes) plätschern des wassers. fische schwimmen darin herum. nach einiger zeit erscheint der autor, ebenso schwimmend, in gleicher größe wie die fische: (überblendung). aus seinem mund quirlen luftblasen. er schwimmt zwischen den fischen. sein text (der satz "die kommunikation ist, das, medium") kommt wortweise bzw. phonem- und morphemweise, unterbrochen von den lauten der fische. damit der eindruck eines kontinuierlichen ton-panoremas entsteht.

andere versionen (tv-poeme)

a) tv - aquarium (das medium beim wort genommen)

der tv-apparat als aquarium. der tv-apparat ist mit wasser angefüllt. man hört (verstärkt) das plätschern. nach etwa 10 minuten rinnt das tv-aquarium BLUBBERND aus. der wasserspiegel sinkt. der apparat ist leer.



b) tv-nachrichten (das wort beim medium genommen)

der nachrichtensprecher spricht seine nachrichten. er raucht dabei. sein körper befindet sich in einer unsichtbaren glashülle, sodass der rauch nicht verschwindet, sondern sich in der hülle sammelt. dadurch entsteht der eindruck, als würde der tv-apparat immer dichter mit rauch vernebelt. langsam beginnt der sprache weichen: es vielen rauches zu husten und kutzen. er hört mit den nachrichten auf, wenn der tv-apparat voller rauch ist, der bildschirm undurchdringlich milchig; der tv-sprecher erstickt.



tele-aktion nr. (VIII) MEINE PERSÖNLICHSTE MITTEILUNG (1972)

akteur erscheint und ...

tele-aktion nr. (IX) TOD AM ABEND (1972)

tv-behälter als tierbehälter. eine schlange bäumt sich an der glaswand, dem tv-schirm, auf. eine maus rennt an der untersten kante hin und her, sitzt im eck. wenn maus und schlange einander treffen, tritt das gesetz der erhaltung der information in kraft.

video-poem ZUR VULKANOLOGIE DER GEFÜHLE (1973)

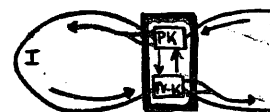
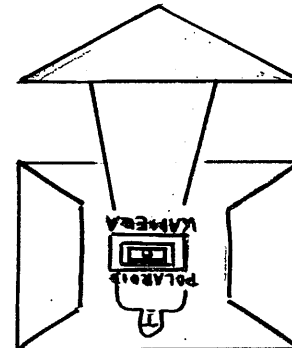
untersuchungen zum kalkül des verhaltens. axiome des ausdrucks von emotionen. stammesgeschichtliche grundlagen unseres föhlens und verhaltens, demonstriert an äquivalenzklassen körperlicher ausdrucksweisen von seelischen inhalten. 1. teil. gewidmet allen gemüts- und geistesverwirrten, allen sozial deklassierten und dem vers

"I will go back to the great sweet mother
Mother and lover of man, the sea..."

von algernon charles swinburne.



PK polaroidkamera
TV-K fernsehkamera
I-II abbildungsprozess



28.6.73 LARRY GOTTHEIM

FILM HORIZONS 1971-73 80min Farbe Ton

TEMPORIBUSQUE PAREM DIVERSIS QUATTUOR ANNUM ...

Virgil, Georgics

I am concerned with edges, lines, transitions, in my life, in space, in time, "sharp" ones, markings off, but also delicious sensed border regions between far and near, now and before (even the vaguest vagueness has its regions, "Horizons" in the most tenuous consciousness): the borders out there, fields of earth meeting or separating from meadows of sky, interweavings of man's and nature's creations, zones where season flows into/ pulls itself away from season, night from day; the wonderful borders of cinema, between frames, shots, marking off and connecting groups of shots; the frames' inner and outer edges, and the screens' auras. I relish the mind perceiving "groups", things that "belong" together, that rhyme; salmon of consciousness leaping against time's flow—inner borders. I relish how the eye moves, how the mind's eye moves crossing the field of crossing images in the light; mind's eye here one with body's eye, with body's wholeness—feeling, open to sensation, creating. No, not Urizen, but horizon, the bounding circles, binding yet leaving free, there, where we meet, where we are defined against the light, at that edge, that zone, that region of screen; there meanings arise as naturally as the natural cycles of animal life, vegetable life, and cinema life, all nourished by the sun.

Images filmed, for a year, following a careful procedure, each shot a film, more or less moving or more or less still, true to the felt and perceived camera-and-world-created reality of its situation there and then, without regard to any later cinema structure. Then a year of discovery, patterns perceived, allowed to be perceived, each grouping a film, each season its own pattern, pattern superimposed (but not imposed) upon the natural patterns of life contained in and between the images.

I live and work in Binghamton, New York. I'm chairman of the Cinema Department at the State University there. For a while I pursued other lives, teaching, writing—in retrospect I see I was, literally, pursuing (seeking) this life. Self taught, I fumbled my way into cinema discoveries. Of my films to now, FOG LINE (1970) and BARN RUSHES (1971) have been most admired, usually one more than the other. FOG LINE has a companion piece, CORN (1970), another study in structuring time/space consciousness, observed-created by a "static" "continuous" camera. A bit earlier BLUES (1970) was the first venture in these forms I felt succeeded. The camera, still running relatively continuously, began to turn and move across outer/inner landscapes in DOORWAY (1971) and HARMONICA (1970-71) (playing, too, with sound.) A discovery in HARMONICA of the auto-mobile as adjunct to self-camera in image

FILME VIDEO - TAPES I. Programm

- 13.6.73 peul sharits: filme + lecture
- 20.6.73 peter weibel: video tapes + lecture
- 28.6.73 larry gottheim: film + lecture
- 5.7. 73 gregory markopoulos: film
- 12.7.73 stan brakhage: film
- 19.7.73 dimitri devyatkin: filme + video tapes + lecture
- 26.7.73 hollis frampton: filme
- 2.8. 73 takahiko iimura: filme + video tapes + lecture

ÜBERSICHT: FILME VIDEO - TAPES II. Programm ab Mitte November
USAKU ARAKAWA, WEB HEIN, TONY CONRAD, KURT KREN, MALCOLM LEGRICE,
DREW NOREN, BRUCE NAUMANN, KEITH SONNIER, RICHARD SERRA, JOHN WHITNEY

Filme stellt die P.A.P. FILMGALERIE Karlheinz Hein München zur Verfügung

13.6.73 PAUL SHARITS

TOUCHING 1968 12min Farbe Ton

DREAMS: SECTION: SECTION: SECTIONED 1968-71 42min Farbe Ton

PERIPHERAL CURRENT 1971 8min Farbe Ton

COMATIC GRANULARITY 1973 20min Farbe Ton

TOUCHING

Ambiguity operates in each of Sharits' flicker films, whether in the perception of color and optical illusions as in RAY GUN VIRUS and N:O:T:H:I:N:G or in the perception of the figurative images in PIECE MANDALA/END WAR. If the ambiguity in the latter film serves to create a frenetic effect, it does this in T,O,U,C,H,I,N,G as well, and to greater degree. Ambiguity functions here in several ways, to make T,O,U,C,H,I,N,G Sharits' most frenetic film to date. On the audio level it operates by way of the one-word loop, repeated without pause throughout the film, interrupted only by the silent center. On seeing T,O,U,C,H,I,N,G for the first time, one usually assumes that there are several word combinations which recur. With the single loop word, "destroy," one hears such things as "it's gone," "it's off," "it's cut," "his straw," "history," and more. And, having been present at screenings where spectators actually did not hear "destroy" at all, at other word combinations, it does operate as Sharits once described it at Millennium Film Workshop in New York (Dec. 26, 1970) when he commented that "destroy" actually destroys itself. Altering and annihilating itself in this way, the word correlates with the film's visual ambiguity and frenzy.

The title, T,O,U,C,H,I,N,G, written with each letter set off by a comma, signals the ordering of the film which is separated into six equal parts and a distinct middle section. If the bulb in N:O:T:H:I:N:G could be described as cartoonlike, certainly the dominance of lavenders, oranges, and yellows in the flicker system and the use of glitter create a consciously gaudy, cartoonlike effect, heightening the visual frenzy. In all but the middle, poet David Franks appears in medium close-up; and in five of these six parts he is involved in two basic actions which occur at different stages. In once, Franks initially appears with his outstretched tongue between green glitter-covered scissors; alternating with this, he is seen with a red glitter-streaked cheek, and a woman's long green glitter affairs extending across his face from the side of the screen. As the film progresses, the two actions begin to move confusedly and indecisively toward and then away from the face, neither act assuming a definite direction. The indecisiveness continues into the fifth section, though with less action directed toward the face, and it ends with both hand and scissors withdrawing. But this development away from violence and potential destruction only finally becomes unambiguous in the last section where Franks appears with open eyes and without the glitter of destruction. Once in each section, including the center, are segments of alternating close-ups of eye surgery and sexual intercourse that are not readily perceivable as such. They too look ambiguous and suggest ominousness and violence;



such. They too look ambiguous and suggest ominousness and mystery. Both are positive forms of touching. The incipient destruction involving Franks through touching gestures never actualizes itself on the screen and the ambiguity, while serving the visual frenetic effect, finally prevents the destruction from taking place.

T,O,U,C,H,I,N,G, a symmetrical inversion, typical of the mandala, occurs on the sound level through the rhythm of the drumlike beat which accompanies "destroy." The beat moves from a slow to a fast rhythm and then reverses itself after the center. Yet there is another and more important inversion, a spatial inversion, operating in an asymmetric and less pronounced fashion. It continues a developmental line which has its origin in RAY GUN VIRUS. The raised scissors and hand, particularly their quick successions of alterations and variations, seem to deepen a screen space. And when scissors and hand are poised at the edges of a screen, or moving from or to these edges, they fix the frame size. It then in the last section, Franks' image seems to extend out from the screen as the framing shapes figured in apparent superimposition flicker over his face and the vanish: finally, between frames of color, Franks' image appears as if on a rotating wheel, popping up from deep space and to inhabit the theater-space - to extend and create new space as does a color flicker in RAY GUN VIRUS. So that the frame, so strongly reaffirmed earlier in T,O,U,C,H,I,N,G, also seems to destroy itself in making out of its space.

REAMS:SECTION:SECTION:SECTIONED

In his earlier flicker films, Sharits explored the mechanisms of perception and projection, and now he takes his investigations to their logical extreme - to the nature of the film-strip itself. His analysis is constructed close-up footage of water currents in a stream bed. In three fourteen-minute loops, he progressively decreases the number of superimposed current directions from six to one. On this film he adds continuous straight scratch lines in multiples of three, so that by the end of the work a screen is a grill of twenty-four lines, behind which we see the coursing water. The sound track, operating on entirely different rhythms, is a series of word-loops. Superimposed are electronic "beeps" that phase to sync with their splice-dam referents. The fascination and energy of a film derive from its multi-dimensional dialectics, in which all available systems of experience are contrasted with their logical opposites/ complements: sound against vision, film as representation against film as object, circular against linear structure, progression against regression, part against whole, meaning against abstraction. What makes this work especially compelling is that its succinct formal analysis is accommodated to the purely sensual experience offered by the freeform motion and colors of the stream, and the antiphonal approach and retreat of the voices. Sharits creates both lyricism and drama from celluloid itself.

... S:S:S:S:S ist sehr schön. Das fortlaufende Zerkratzen des Films ist gekonnter Vandalismus. Der Film ist ein vollständiger Organismus, in dem alle Ebenen wirklich erkennen läßt. (Michael Snow)

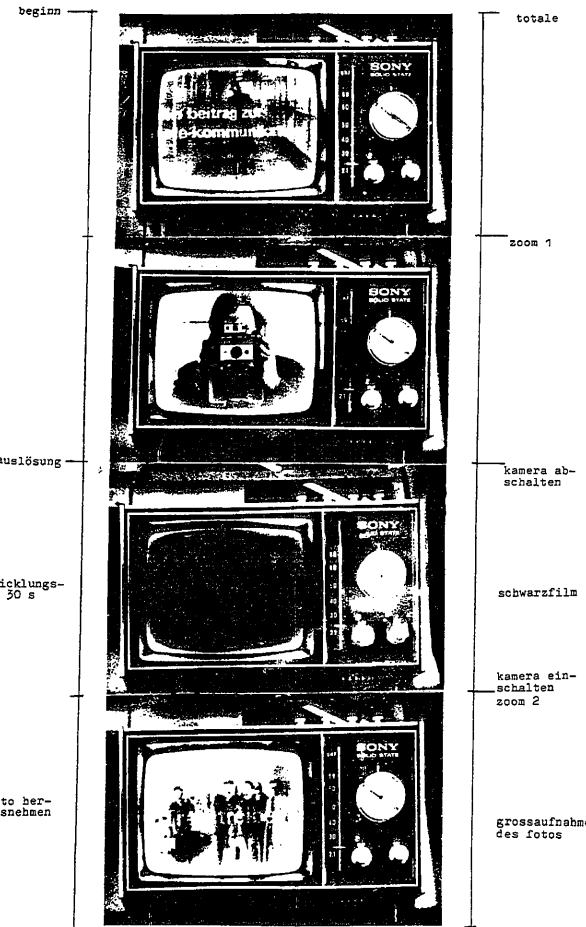
... die Idee ist sehr gut und der Film hat eine sehr starke körperliche Wirklichkeit. Der Film in seiner Gesamtheit hat mich wirklich beeindruckt - wohingegen viele Filme, die ich gesehen habe, nichts als eine Reihe von Fragmenten waren, ... eines der wenigen Kunst-erlebnisse der letzten Saison, das die Kraft hatte, herauszufordern und zu beeindrucken. (J. Klaus Kertess)

INFERENCEAL CURRENT

Like S:TREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:S:SECTIONED, this film is concerned with implications of the movement of film through the projector, and also with the distinction between the film strip itself and the image of it which appears on the screen. In "Inferential Current", the image we perceive is that of an entire film strip, complete with sprocket holes. The movement of these holes on the screen creates the illusion of movement (both up and down) which, paradoxically, corresponds to the actual movement of the film inside the projector. Similar dialectics follow from the interplay between vertical scratch marks on the film itself and similar marks on the film that has been filmed. Again Sharits employs flicker effects on his subject film, which structurally inter-react with a multi-dimensional sound track composed of phonetically similar words.

... geboren 1943 in Denver, USA. Studium der Malerei (BFA) an der Universität von Denver, erwirbt MFA an der Indiana Universität. ... lehrer von Filmklassen an verschiedenen amerikanischen Colleges.

tele-aktion nr.(iii) ABBILDUNG IST EIN VERBRECHEN (1970)



motto (das ich im nachhinein auf/gelesen habe):
jacques lacan: "die menschliche sprache konstituiert sich durch die kommunikation, in welcher der absender vom empfänger seine eigene botschaft in umgekehrter form zurückerhält".
ich bin allerdings der meinung, dass dies für jedes kommunikationssystem gilt.

ein lemma zur theorie der tele-kommunikation

... akteur und tv-team stehen sich gegenüber. sie beginnen gleichzeitig: akteur hantiert und fotografiert mit einer polaroid-kamera, tv-team dreht. beim schiessen des bildes (click!), stoppt die kamera des tv-teams. die zeit des entwicklungsprozesses der polaroid, etwa 20 sekunden, wird auf die tv-kamera übertragen: am schirm erscheinen etwa 20 sekunden schwarzfilm. die tv-kamera beginnt in dem moment wieder zu filmen, wo der akteur das polaroid-foto aus dem gehäuse zieht. das bild wird herangezogen, grossaufnahme: man sieht das tv-team auf dem polaroid-

... producing developed in BARN RUSHES and further in HORIZONS. In all my films, I want to offer the filmed world a chance to "be itself", outside my total control, but my images are very carefully thought/felt/seen out, so that I feel in harmony with what's happening when I'm filming: what I see in the developed film often thrills me, but never takes me totally by surprise. This desire to be in harmony with rather than to dominate what happens, to feel into and comprehend rather than overpower, has a lot to do with my shying away from traditional "editing" in my previous films— trying to get the maximum making it could through mastery of the most basic (?) filming procedures. In HORIZONS for the first time I feel able to cut and arrange shots in a way that still leaves them "free"— and I want to leave the viewer free, to come in his own way into harmony with the experiences the film offers.

5.7.73 GREGORY J. MARKOPOULOS

GAMMELION 1967 60min Farbe Ton

In GAMMELION (1967), a 'fable' in the form of an exploration of Il Castello Roccasinbalda, the entire film is created in short image clusters introduced and ended by black-to-white fades. There is a dramatic unseen tension because of the fades which is built up gradually, increasing at the film progresses.

Während Brakhage mit seinen letzten Arbeiten sich immer mehr vom Erzählerischen, Inhaltlichen löst und in seiner Erforschung der Sehvorgänge schon eine neue Phase einleitet, bleibt Markopoulos mit seinen aus griechischen Mythen abgeleiteten Inhalten, aus denen er eine Handlung aufbaut, grundsätzlich mehr der Tradition verbunden. Für Markopoulos ist die äußerste technische Perfektion von Bildschärfe und Belichtung Vorbedingung für seine Arbeit. Er erreicht mit 16mm eine Brillanz, die an 35mm erinnert. Es ist ganz selbstverständlich, daß es für ihn eine Steigerung bedeuten würde, seine Filme in breiteren Formaten zu drehen.

Seinen großen Künstlerischen Durchbruch erreicht er nach jahrelanger Arbeit mit seinem Film TWICE A MAN (1962/63), für den er den Preis Baron Lambert auf dem 3. Experimentalfilmwettbewerb in Brüssel 1963/64 erhält. Der Inhalt ist der Konflikt eines jungen Mannes, sich für eine Form von sexueller Liebe zu entscheiden.

Markopoulos erzählt die Geschichte gleichzeitig auf mehreren Ebenen, in verschiedenen Überblendungsschichten und zerstört dadurch den kontinuierlichen Handlungsablauf. In kurzen Einblendungen von Bildern des Geschehens in der Vergangenheit und Zukunft reißt er die Überblendungsschichten auf. Er vermittelt so die Vielschichtigkeit von menschlichem Erleben, das sich in mehreren bewußten und unbewußten Ebenen vollzieht. Das scheinbar Unmögliche erreicht er hier: um kostspielige Kopierarbeiten zu umgehen, macht er die verschiedenen Überblendungen und Einblendungen in der Kamera, was bei seinem System, in dem alle Schichten jeweils aufeinander passen müssen, da sie eine bestimmte Handlung erzählen, eine unglaubliche Gedächtnisleistung erfordert. Er hat eine solche Perfektion entwickelt, daß er z.B. dunkle Stellen im Bild als genau passenden Cash für helle Stellen in der nächsten Schicht berüht. Hervorragende Beispiele für seine Überblendungstechnik sind die kurzen Filme BLISS (1968), THROUGH A LENS BRIGHTLY, MARK TURBYFILL (1967), MING GREEN (1966) und SORROWS (1969), in der die Einblendungen einen pulsierenden Rhythmus unter den ruhigen ineinander übergleitenden Schichten bilden.

Für sein Werk von PSYCHE bis zu den Porträts GALAXIE (1966) erhält er 1966 den 8. Independent Film Award der Zeitschrift Film Culture. Sein Hauptwerk ist THE ILLIAC PASSION, an dem er 1964 - 1967 arbeitet. Hier hat er seinen in TWICE A MAN entwickelten Stil zu einem gewaltigen Epos über Liebe, Leben und Tod, das er aus der Vergangenheit in die Gegenwart verlegt hat, vervollkommen. Der Film ist aus mehreren Episoden zusammengesetzt, die er improvisiert von Freunden und Filmmachern wie Warhol, Mead und Smith spielen läßt. Seine Technik, jede neue Episode durch kurze Einblendungen vorzubereiten, hat schon eine naive Nachahmung in dem Hollywoodfilm EASY RIDER gefunden. Den Ton bildet ein von Markopoulos gesprochener Text, der in Wortwiederholungen und immer wieder gleichen Betonungen einen gleichschlagenden Rhythmus, ähnlich etwa den wiederholten Bildschießungen, bildet.

1967 geht Markopoulos für unbegrenzte Zeit nach Europa. Hier hat er zum erstenmal Gelegenheit, ohne Einschränkungen an einer Ampex-Anlage zu arbeiten: 1968 filmt er eine Aufführung der Oper 'Alter Action', im Auftrag des Bayerischen Fernsehens in München und montiert die Bänder in seiner Schnitttechnik. "Ich schlage eine neue Erzählform vor, als Verbindung der klassischen Montagetechnik mit einem mehr abstrakten System. Dieses System bezieht den Gebrauch kurzer Filmphasen ein, die Gedankenbilder hervorrufen. Jede Filmphrase ist aus bestimmten ausgewählten Bildern zusammengesetzt, die den harmonischen Einheiten einer musikalischen Kompo-

less pronounced fashion. It continues a developmental line which has its origin in RAY GUN VIRUS. The raised scissors and hand, particularly in their quick successions of alterations and variations, seem to deepen the screen space. And when scissors and hand are poised at the edges of the screen, or moving from or to these edges, they fix the frame size. But then in the last section, Franks' image seems to extend out from the screen as the framing shapes figured in apparent superimposition flicker over his face and the vanish: finally, between frames of color, Franks' image appears as if on a rotating wheel, popping up from deep space and out to inhabit the theater-space - to extend and create new space as does the color flicker in RAY GUN VIRUS. So that the frame, so strongly reaffirmed earlier in T,O,U,C,H,I,N,G, also seems to destroy itself in breaking out of its space.

STREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:S:SECTIONED

In his earlier flicker films, Sharits explored the mechanisms of perception and projection, and now he takes his investigations to their logical extreme - to the nature of the film-strip itself. His analysis is constructed in close-up footage of water currents in a stream bed. In three fourteen-minute loops, he progressively decreases the number of superimposed current directions from six to one. On this film he adds continuous straight scratch lines in multiples of three, so that by the end of the work the screen is a grill of twenty-four lines, behind which we see the coursing water. The sound track, operating on entirely different rhythms, is a series of word-loops. Superimposed are electronic "beeps" that phase into sync with their splice-dam referents. The fascination and energy of the film derive from its multi-dimensional dialectics, in which all available systems of experience are contrasted with their logical opposites/ complements: sound against vision, film as representation against film as object, circular against linear structure, progression against regression, part against whole, meaning against abstraction. What makes this work especially compelling is that its succinct formal analysis is accommodated in the purely sensual experience offered by the freeform motion and colors of the stream, and the antiphonal approach and retreat of the voices. Sharits creates both lyricism and drama from celluloid itself.

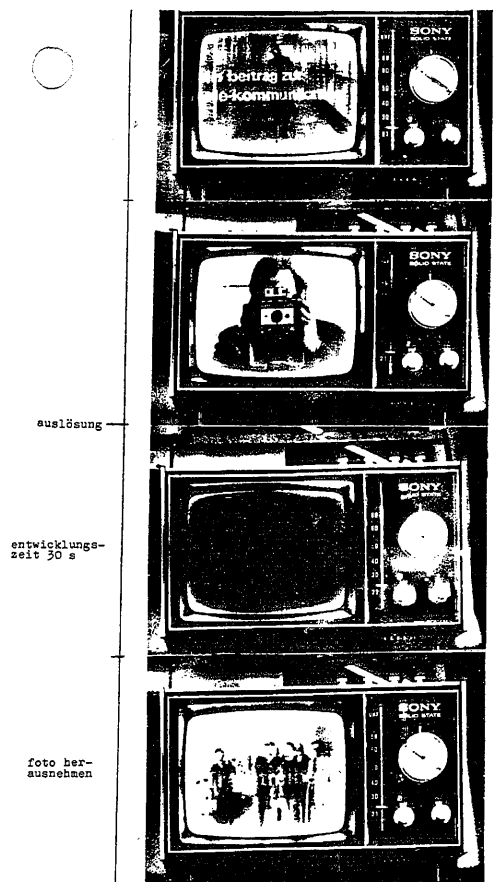
a. S:S:S:S:S ist sehr schön. Das fortlaufende Zerknatsen des Films ist gekonnter Vandalismus. Der Film ist ein vollständiger Organismus, der alle Ebenen wirklich erkennen läßt. (Michael Snow)

... die Idee ist sehr gut und der Film hat eine sehr starke körperliche Wirklichkeit. Der Film in seiner Gesamtheit hat mich wirklich beeindruckt - wohingegen viele Filme, die ich gesehen habe, nichts als eine Reihe Fragmente waren, ... eines der wenigen Kunstwerke der letzten Saison, das die Kraft hatte, herauszufordern und zu beeindrucken. (Klaus Kertess)

INFERENTIAL CURRENT

Like S:STREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:S:SECTIONED, this film is concerned with implications of the movement of film through the projector, and also with the distinction between the film strip itself and the image of it which appears on the screen. In "Inferential Current", the image we perceive is that of an entire film strip, complete with sprocket holes. The movement of these holes on the screen creates the illusion of movement (both up and down) which, paradoxically, corresponds to the real movement of the film inside the projector. Similar dialectics follow from the interplay between vertical scratch marks on the film itself and similar marks on the film that has been filmed. Again Sharits employs flicker effects on his subject film, which structurally inter-react with a multi-dimensional sound track composed of phonetically similar words.

geboren 1943 in Denver, USA. Studium der Malerei (BFA) an der Universität von Denver, erwirbt MFA an der Indiana Universität. Leiter von Filmklassen an verschiedenen amerikanischen Colleges. Aufbau von Filmdepartements an der Aspen School of Contemporary Art, Antioch Filmdepartement, Ohio, Maryland Institute of Art. Filmobjekte zwischen Plexiglasplatten seit 1971. Teilnahme an den documenta 5, Kassel; Einzelausstellungen in verschiedenen amerikanischen und europäischen Museen und Galerien u.a. Basel, New York.



auslösung

entwicklungszeit 30 s

foto herausnehmen

zoom 1

kamera abschalten

schwarzfilm

kamera einschalten

zoom 2

groszaufnahme des fotos

motto (das ich in nachhinein auf/gelesen habe):
jacques lacan: "die menschliche sprache konstituiert demnach eine kommunikation, in welcher der absender vom empfänger seine eigene botschaft in umgekehrter form zurückerhalte".
ich bin allerdings der meinung,
daß dies für jedes kommunikationssystem gilt.

ein lemma zur theorie der tele-kommunikation

akteur und tv-team stehen sich gegenüber. sie beginnen gleichzeitig: akteur hantiert und fotografiert mit einer polaroid-kamera, tv-team dreht. beim schiessen des bildes (click!), stoppt die kamera die tv-teams. die zeit des entwicklungsprozesses der polaroid, etwa 20 sekunden, wird auf die tv-kamera übertragen: am schirm erscheinen etwa 20 sekunden schwarzfilm. die tv-kamera beginnt in dem moment wieder zu filmen, wo der akteur das polaroid-foto aus dem gebäude zieht. das bild wird herangezogen, groszaufnahme: man sieht das tv-team auf dem polaroid-foto. dazu stets liveton.

eine umkehrung, strukturüberlagerung. das produkt zeigt den prozess etc.
nov. 1970 vom orf realisiert, gesendet feb. 71.

to cut and arrange shots in a way that still leaves them "free" -- and I want to leave the viewer free, to come in his own way into harmony with the experiences the film offers.

57.73 GREGORY J. MARKOPOULOS

GAMMELION 1967 60min Farbe Ton

In GAMMELION (1967), a 'fable' in the form of an exploration of Il Castello Roccasinibalda, the entire film is created in short image clusters introduced and ended by black-to-white fades. There is a dramatic unseen tension because of the fades which is built up gradually, increasing as the film progresses.

Während Brakhage mit seinen letzten Arbeiten sich immer mehr vom Erzählerischen, Inhaltlichen löst und in seiner Erforschung der Sehvorgänge schon eine neue Phase einleitet, bleibt Markopoulos mit seinen aus griechischen Mythen abgeleiteten Inhalten, aus denen er eine Handlung aufbaut, grundsätzlich mehr der Tradition verbunden. Für Markopoulos ist die äußerste technische Perfektion von Bildschärfe und Belichtung Vorbedingung für seine Arbeit. Er erreicht mit 16mm eine Brillanz, die an 35mm erinnert. Es ist ganz selbstverständlich, daß es für ihn eine Steigerung bedeuten würde, seine Filme in breiteren Formaten zu drehen.

Seinen großen künstlerischen Durchbruch erreicht er nach jahrelanger Arbeit mit seinem Film TWICE A MAN (1962/63), für den er den Preis Baron Lambert auf dem 3. Experimentalfilmwettbewerb in Brüssel 1963/64 erhält. Der Inhalt ist der Konflikt eines Jungen Mannes, sich für eine Form von sexueller Liebe zu entscheiden.

Markopoulos erzählt die Geschichte gleichzeitig auf mehreren Ebenen, in verschiedenen Überblendungsschichten und zerstört dadurch den kontinuierlichen Handlungsablauf. In kurzen Einblendungen von Bildern des Geschehens in der Vergangenheit und Zukunft reißt er die Überblendungsschichten auf. Er vermittelt so die Vielschichtigkeit von menschlichem Erleben, das sich in mehreren bewußten und unbewußten Ebenen vollzieht. Das scheinbar Unmögliche erreicht er hier: um kostspielige Kopierarbeiten zu umgehen, macht er die verschiedenen Überblendungen und Einblendungen in der Kamera, was bei seinem System, in dem alle Schichten jeweils aufeinander passen müssen, da sie eine bestimmte Handlung erzählen, eine unglaubliche Gedächtnisleistung erfordert. Er hat eine solche Perfektion entwickelt, daß er z.B. dunkle Stellen im Bild als genau passenden Cash für helle Stellen in der nächsten Schicht benutzt. Hervorragende Beispiele für seine Überblendungstechnik sind die kurzen Filme BLISS (1968), THROUGH A LENS BRIGHTLY, MARK TURBYFILL (1967), MING GREEN (1968) und SORROWS (1969), in der die Einblendungen einen pulsierenden Rhythmus unter den ruhigen ineinander überliegenden Schichten bilden.

Für sein Werk von PSYCHE bis zu den Porträts GALAXIE (1966) erhält er 1966 den 8. Independent Film Award der Zeitschrift Film Culture. Sein Hauptwerk ist THE ILLIAC PASSION, an dem er 1964 - 1967 arbeitet. Hier hat er seinen in TWICE A MAN entwickelten Stil zu einem gewaltigen Epos über Liebe, Leben und Tod, das er aus der Vergangenheit in die Gegenwart verlegt hat, vervollkommen. Der Film ist aus mehreren Episoden zusammengesetzt, die er improvisiert von Freunden und Filmemachern wie Warhol, Mead und Smith spielen läßt. Seine Technik, jede neue Episode durch kurze Einblendungen vorzubereiten, hat schon eine naive Nachahmung in den Hollywoodfilm EASY RIDER gefunden. Den Ton bildet ein von Markopoulos gesprochener Text, der in Wortwiederholungen und immer wieder gleichen Betonungen einen gleichschlagenden Rhythmus, ähnlich etwa den wiederholten Bildeinblendungen, bildet.

1967 geht Markopoulos für unbegrenzte Zeit nach Europa. Hier hat er zum erstenmal Gelegenheit, ohne Einschränkungen an einer Ampex-Anlage zu arbeiten: 1968 filmt er eine Aufführung der Oper 'Alter Action', im Auftrag des Bayerischen Fernsehens in München und montiert die Bänder in seiner Schnitttechnik.

"Ich schlage eine neue Erzählform vor, als Verbindung der klassischen Montagetechnik mit einem mehr abstrakten System. Dieses System bezieht den Gebrauch kurzer Filmphasen ein, die Gedankenbilder hervorgerufen. Jede Filmphrase ist aus bestimmten ausgewählten Bildern zusammengesetzt, die den harmonischen Einheiten einer musikalischen Komposition ähnlich sind. Die Filmphasen setzen weitere Beziehungen untereinander fest; in der klassischen Montagetechnik besteht eine konstante Beziehung zur fortlaufenden Aufnahme, in meinem abstrakten System gibt es einen Komplex von unterschiedlichen Bildern, die wiederholt werden."