

# Film as Muse

**Oft haben Meisterwerke des Kinos Künstler\_innen beeinflusst und manchmal zu Kunstwerken inspiriert. Die Ausstellung „Film as Muse“ geht dieser Beziehung nach und präsentiert Film, Video, Fotografie, Skulptur, Malerei, Kunstinstallationen und ein Online-Programm.**

**Ergebnis dieses Forschungsprojekts ist die Präsentation von Kunstwerken fünfzehn internationaler Künstler\_innen, die jeweils einen besonderen oder kuriosen Bezug zu bestimmten Filmen haben.**

**„Film as Muse“ reflektiert die kreativen und obsessiven Beziehungen zwischen dem Kino und zeitgenössischer bildender Kunst in unterschiedlichen Erscheinungsformen.**

**Die Ausstellung versteht sich als ein Schritt zur Erforschung und Präsentation zeitgenössischer Kunst und als Auseinandersetzung mit dem Kino als Muse.**

Künstler\_innen:

Joseph Beuys, Johanna Billing, Monica Bonvicini , Oisín Byrne, Hugo Canoilas, Loretta Fahrenholz, Anna Franceschini, Johan Grimonprez, Kristan Horton, Agnieszka Kurant, John Menick, Adrian Paci, Daniel Steegmann Mangrané, Ana Vaz & Tristan Bera

Kuratoren:

Séamus Kealy, Bernardo José de Souza (Kurator, Madrid), Adam Budak (Direktor, Kestner Gesellschaft Hannover)

# 1 Film as Muse

**Wir können das Universum schließlich als das Kino selbst betrachten, als Metakino.**

Gilles Deleuze. Kino 1: Das Bild der Bewegung

2016 präsentierte der Salzburger Kunstverein die Ausstellung und das Projekt „The People’s Cinema“ (kuratiert von Séamus Kealy mit Vaari Claffey).

---

## „The People’s Cinema“

Unter Einbeziehung des kreativen Inputs von mehr als sechzig Teilnehmern umfasste „The People’s Cinema“ eine Ausstellung zeitgenössischer Künstler, drei Kinopavillons, eine Vortragsreihe und Nebenprojekte. Das Projekt bezog Künstler mit ein, die mit dem umfangreichen Material von Film und Video arbeiten und Kunstwerke schaffen, die die Traumwelt der bewegten Bilder darstellen. „The People’s Cinema“ hatte drei zentrale Themen, die sowohl das Gesamtprojekt als auch die Inhalte der drei vorgestellten Pavillons bestimmten. Diese Themen waren „Der Weg nach Damaskus“, „Die ewige Rückkehr“ und „Das Objekt“.



The People’s Cinema, Pavillon III, Das Objekt, Design © Erika Hock.  
Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein

## Film as Muse

Nun, 2021 und 2022, fünf Jahre später, präsentieren wir „Film als Muse“. Diese Ausstellung ist in gewisser Weise eine Fortsetzung von „The People’s Cinema“, aber mit anderen Co-Kuratoren (Adam Budak und Bernardo de Souza) und anderen Absichten. Vor allem aber sind in dieser Ausstellung andere Künstler vertreten.

Die Ausstellung besteht aus 14 verschiedenen Kunstwerken (von 15 Künstlern), einer Reihe von Gesprächen (Oktober Talks) und Filmvorführungen (November Films). „Film als Muse“ ist die erste Ausstellung, die verteilt in den Räumlichkeiten des Künstlerhauses untergebracht ist.

Die Installationen verteilen sich über das gesamte Gebäude, einschließlich einer Installation, die in verschiedene Räume (und verschiedene Stockwerke) aufgeteilt ist. Außerdem werden drei Filme zusätzlich online präsentiert.

Referenzrahmen dieses Projekts sowohl für das Kuratorenteam als auch für eine Reihe von Künstler sind die Abhandlungen von Gilles Deleuze über das Kino. Seine Schrift „Image, Movement, Matter and Light“ sowie seine Analysen des Zeitablaufs, der Rahmung, der Montage und der verschiedenen Zeichen im filmischen Bild, geben diesem Gesamtprojekt Impulse und Struktur.



Foto: Michael-Groessinger, © Salzburger Kunstverein

**Ich schlage drei Kategorien der ausgestellten Kunstwerke vor.  
Diese sind Immanenz, das Unheimliche und die Nachträglichkeit.**

Für diesen Text, der eine grobe formale Kategorisierung dieser Ausstellung im Geiste Deleuze's sein soll, schlage ich drei Kategorien der ausgestellten Kunstwerke vor. Diese sind Immanenz, das Unheimliche und die Nachträglichkeit. Wo die Künstler dieser Ausstellung Aspekte des Kinos als Muse verwenden, auf sie verweisen, sich aneignen oder auf sie berufen, können wir diese drei Kategorien als verbindendes Element ihrer Werke finden.

Diese Kategorien und die folgenden Texte zu den einzelnen Kunstwerken werden jedoch lediglich als Mittel angeboten, sich den einzelnen Kunstwerken zu nähern und im Rahmen dieser Gesamtausstellung „Film als Muse“ mit ihnen in einen eigenen Dialog zu treten. Ein Grundanliegen dieser Ausstellung ist es, daran zu erinnern, wie der Film oder das Kino eine Muse für Künstler war und ist, und was dabei aus ihrer der Auseinandersetzung mit diesem faszinierenden Material hervorgeht.

---

**Deleuze über das Kino**

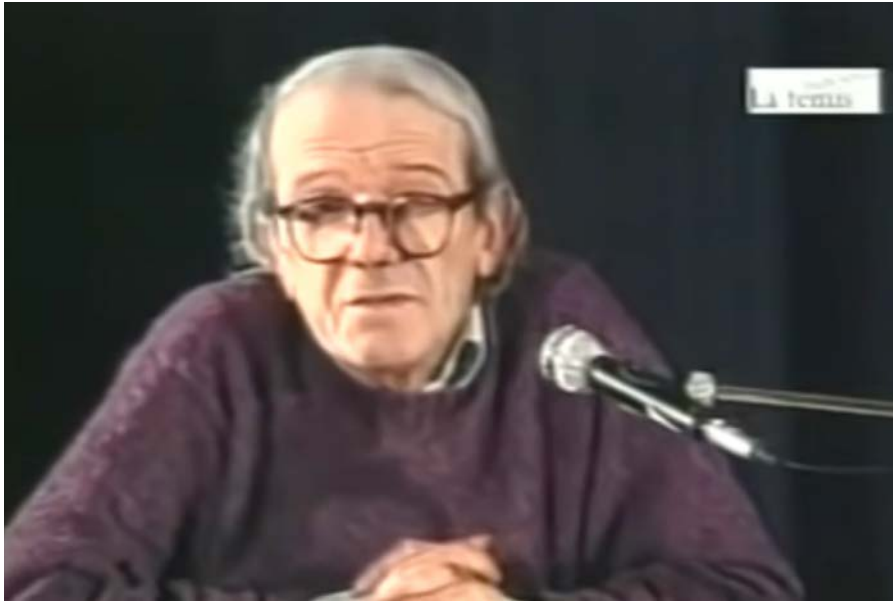
Wenn Deleuze über das Kino nachdenkt, greift er Ideen von Henri Bergson auf und beschreibt das Universum als ein pulsierendes Ganzes, das aus einer vibrierenden Vergangenheit besteht, die die Gegenwart informiert, während es sich gleichzeitig in eine unbekannt Zukunft bewegt.

Er nennt diese Perspektive auf die Wirklichkeit *Durée* und merkt an, dass „die Materie die Tendenz hat, isolierbare Systeme zu bilden“. Indem er eine phänomenologische These über Bewusstsein und Realität miteinander verwebt, wendet sich Deleuze dem Kino als Mittel zu, um Zeit und Wirklichkeit gleichzeitig zu isolieren, zu teilen und darzustellen.

Es ist eine Art filmische Wahrnehmung, ein mechanisches Auge und eine Metavision, die der eines kubistischen Gemäldes oder der multiperspektivischen Sicht eines Insekts ähnelt. Dieses „Kamerabewusstsein“ präsentiert (und bekräftigt) das Universum selbst als ein Metakino, etwas, das wir so betrachten können, als ob wir die Zeit anhalten und neu formen könnten, um einen multiperspektivischen Blick auf die Realität zu haben, bevor sie uns entgleitet.

Deleuzes Thesen und Ideen werden komplexer, indem er einen strukturalistischen Zugang zum Kino entwirft und nicht nur verschiedene formale Elemente des Kinos und der Wahrnehmung beschreibt, sondern auch verschiedene „Tendenzen“ des Kinos. Er beschreibt zum Beispiel die „organische Tendenz“ des Films, wie sie in den Filmen von D.W. Griffith zu finden ist, wo das Ganze als „eine Organisation, ein Organismus, eine große organische Einheit“ verstanden wird.

## Film as Muse



Video: [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_hifamdI5s&t=610s](https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdI5s&t=610s)

In Griffiths Filmen ist die Zeit wie die Spirale eines Vogels am Himmel zu sehen, die sich zusammenzieht und dann von einer Zeit zur anderen wieder ausdehnt, um eine Erzählung zu buchstabieren.

Die „didaktische Tendenz“, so Deleuze weiter, findet sich am besten im sowjetischen Kino, etwa bei Sergej Eisenstein, wo ein „generativer Prozess“ der Erzählung über das Aufeinanderprallen von Gegensätzen eine Synthese zu einem einheitlichen Werk ermöglicht, das schon in seiner formalen Tendenz die bürgerliche Tendenz, soziale Spaltungen als unabänderlich anzusehen, ablehnt (wie in den Filmen von Griffith). Eisensteins Filme sind eine große politische Leistung. Diese kurze Passage ist nur ein kleiner Einblick in einige Gedanken von Deleuze zum Kino.

---

Weitere Lektüre: Gilles Deleuze. Kino I: The Movement-Image (London: Bloomsbury), 1986. Und Gilles Deleuze. Cinema II: The Time-Image (Kino II: Das Zeit-Bild) (London: Bloomsbury), 1989.

---

## 2 Immanenz

Mehrere der Kunstwerke in dieser Ausstellung können als Werke identifiziert werden, die sich auf filmische Sequenzen (oder Autorenschaft) beziehen, um eine spezifische politische Analyse zu präsentieren, die sich auf Vorstellungen von politischer Revolution oder marxistischer Immanenz bezieht. Das heißt, diese Kunstwerke nehmen alle Bezug auf einen oder mehrere Filme, um heutige Vorstellungen von politischem Aufstand oder einer Umkehrung aktueller politischer Verhältnisse zu buchstabieren.



Ana Vaz & Tristan Bera, A Film, Reclaimed, courtesy of the artists. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Die Idee der Immanenz, wenn wir die Ideen von Marx und Engel sowie späterer marxistischer Denker wie Gramsci betrachten, ist die Idee einer kollektiven Aufstellung von Revolutionsvorstellungen, die durch auslösende sozio-politische Bedingungen zusammenkommen, die sich schließlich in der Gesellschaft als eine unaufhaltsame Kraft verdichten, so dass die Revolution tatsächlich stattfindet.

## Film as Muse

Für Theoretiker und Philosophen besteht das Problem darin, dass es unmöglich ist zu wissen, wann diese Bedingungen zu einem kollektiven Bewusstsein und einer kollektiven Energie führen, die eine tatsächliche Revolution hervorbringen. Drei Kunstwerke in dieser Ausstellung spielen mit diesen Vorstellungen, indem sie sich filmische Referenzen aneignen.

### Johanna Billing



Johanna Billing, Project for a Revolution, 2000, courtesy of the artist & Hollybush Gardens, London. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

In Johanna Billings dreiminütigem Film „Project for a Revolution“ sehen wir einen Fotokopierer, der einen Stapel weißer Seiten ausgibt, während sich die Schüler schweigend in einem Klassenzimmer versammeln, einander ansehen, auf eine Bewegung warten und den Blickkontakt vermeiden. Der in Stockholm gedrehte Film von Billing bezieht sich auf die Einführungssequenz von Antonionis Film „Zabriskie Point“ (1969), in dem eine revolutionäre Debatte unter Studenten und ein „Aufruf zu den Waffen“ in einer Universität gezeigt wird.

Mit dieser Referenz inszeniert Billing einen Vergleich zwischen dem expressiven Aufruhr der Opposition gegen militärische Gewalt in den USA während der Zeit des Vietnamkriegs und dem „sicheren“ Hafen des skandinavischen Wohlfahrtsstaates der späten 1990er Jahre; zwischen dem Inneren zweier Bildungseinrichtungen – die eine nahe an gewalttätigen Zusammenstößen, die andere von Sicherheit durchdrungen – und zwischen zwei internationalen Studentengruppen – die eine, die in der Suche nach Argumenten, Anschuldigungen und Versöhnungen brodelt, während die andere in lethargisches, einvernehmliches Schweigen versinkt.



## Film as Muse

Inspiziert von der lateinischen Wurzel des Wortes „Revolution“, *revolutio*, was so viel wie „umkehren“ oder „zurückdrehen“ bedeutet, verwendet Billing das Format der Schleife, indem sie den Film in einer historischen Zeitlinie ansiedelt, ihn aber gleichzeitig in einer konstanten und andauernden Gegenwart hält, um das Gefühl hervorzuheben, in einem Kreislauf festzustecken oder nicht in der Lage zu sein, aus einem vorgefassten oder nostalgischen Bild, wie revolutionäres Engagement aussehen sollte, auszubrechen.

Die Situation mag auf den ersten Blick passiv/apathisch wirken, aber der Raum ist voller Spannung und Unruhe und einer zugrundeliegenden energischen – aber dennoch introvertierten – Aktivität. Auf diese Weise könnte der Film als Katalysator gesehen werden, der andeutet, dass die tatsächliche Diskussion vielleicht nicht mehr auf bereits erprobte Formate zurückgreift, sondern dabei ist, ein anderes Set-up oder System zu finden.

---

Aus Notizen der Künstlerin Johanna Billing.

## Johan Grimonprez

In Johan Grimonprez' Film „Every Day Words Disappear“ kombiniert der Künstler ein Interview mit dem Philosophen Michael Hardt mit Szenen aus dem Film „Alphaville“ von Jean-Luc Godard. 1515 erklärte Machiavelli dass es für den Fürsten besser sei, gefürchtet als geliebt zu werden. Rund 500 Jahre später fragt Michael Hardt, politischer Philosoph und Mitautor von „Empire, Multitude and Commonwealth“, was es bedeuten würde, ein politisches System auf Liebe statt auf Angst zu gründen.

Wie können wir eine Gesellschaft verändern, die zunehmend von einem permanenten Kriegszustand geprägt ist und von einer Industrie der Angst kultiviert wird? Wie können wir den Paradigmenwechsel vollziehen, der notwendig ist, um von einer Realität wegzukommen, die von der Ausbeutung der Menschen und dem Kult der Privatisierung öffentlicher Ressourcen abhängt?

Hardt sucht nach einer Antwort in dem, was er „die Gemeingüter“ nennt, womit er nicht nur die natürlichen Ressourcen meint, sondern auch die Sprachen, die wir schaffen, und die Beziehungen, die wir miteinander eingehen. Unterbrochen oder besser akzentuiert werden die Aussagen von Hardt durch Szenen aus „Alphaville“, die den gleichnamigen, dystopischen Stadtstaat zeigen, in dem alle Worte und Begriffe, die mit der Idee von Liebe und Zuneigung zu tun haben, verboten sind. Wenn die Schauspielerin Anna Karina versucht, ihre Gefühle auszudrücken, muss sie die Worte neu erfinden, denn das Konzept der Liebe ist ihr fremd.

Wie die Protagonistin in „Alphaville“ schlägt Hardt vor, dass wir die Instrumente für gemeinsames politisches Handeln neu definieren müssen.



Johan Grimonperez, Every Day Words Disappear | Michael Hardt on the Politics of Love, 2016, courtesy of the artist. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Hardt begibt sich auf eine Reise, um die transformativen Kräfte des laufenden Kampfes um die Neuerfindung der Demokratie zu identifizieren. Innerhalb dieses Kampfes versteht er die „Allmende“ als Gegenmittel gegen eine Gesellschaft, die von Angst beherrscht wird; als Inspiration für ein Paradigma, das auf Dialog und Kooperation beruht.

---

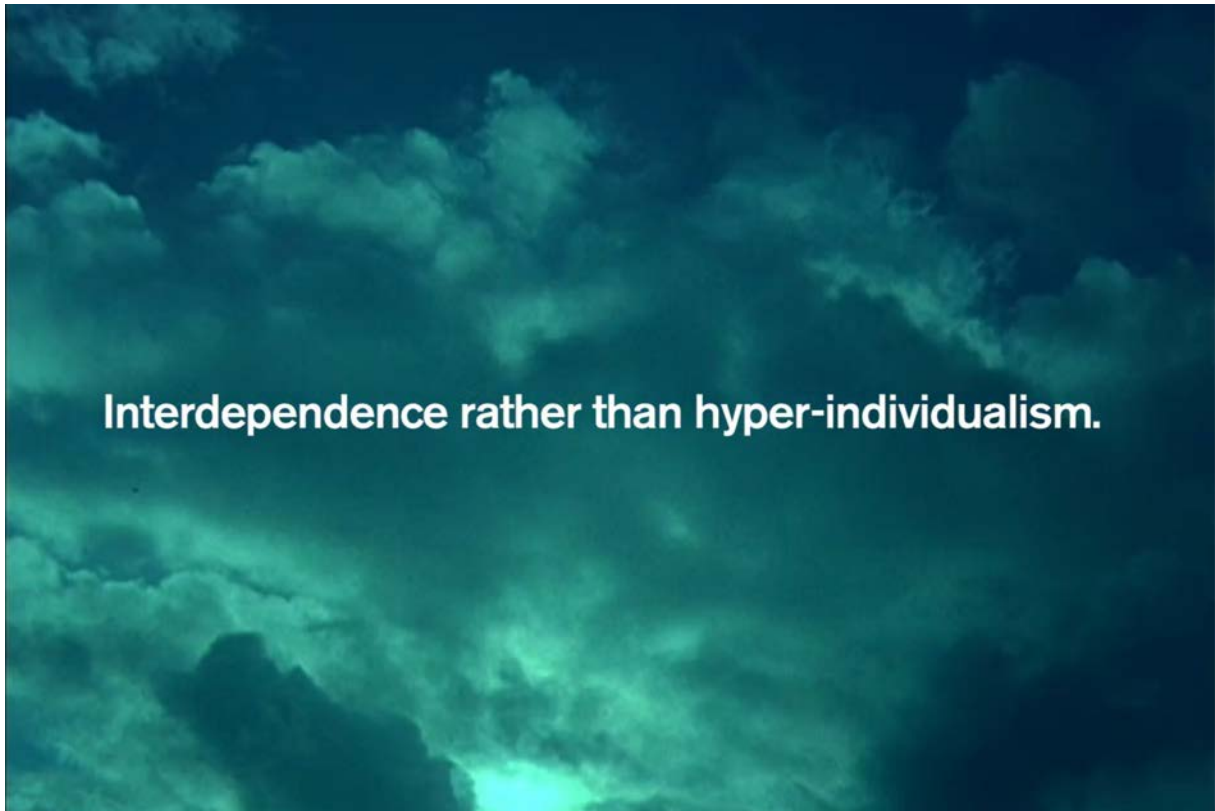
Aus Notizen des Künstlers Johan Grimonperez.

## **Ana Vaz & Tristan Bera**

In Film „A Film, Reclaimed“ von Ana Vaz und Tristan Bera erleben wir viele filmische Referenzen im Dienste eines politischen Gesamtkunstwerks.

Die ökologische Krise ist eine politische, wirtschaftliche und soziale Krise. Sie ist auch, so argumentieren die Künstler, eine kinematografische Krise, da das Kino historisch mit der Entwicklung des Anthropozäns zusammenfällt und sich mit ihr entwickelt hat.

„A Film, Reclaimed“ ist ein Gespräch und ein Essay, das die Krise der Erde unter dem Einfluss und mit Hilfe der schönen und schrecklichen Filme, die sie begleitet haben, liest.



Video: <https://vimeo.com/127930939>

Im Gespräch mit einer Vielzahl von Filmen, ihren Regisseuren und einer Vielzahl von anderen Akteuren und Denkern entsteht dieses Kunstwerk auf der Leinwand als visueller Essay über die Katastrophe des Lebens auf der Erde. „A Film, Reclaimed“ reist durch die Geschichte des Kinos auf der Suche nach jenen Bildern, die unser kollektives Gedächtnis über das bevorstehende Ende – oder die vielen möglichen Enden, die wir auf diesem Planeten erleben könnten oder werden – informiert haben.

Als langjährige Mitarbeiter des interdisziplinären Kollektivs Coyote – das sich der Erforschung von Kunst, Ökologie, Ethnologie und Politikwissenschaft verschrieben hat – überschneiden sich die Stimmen von Vaz und Bera in dieser vielstimmigen Erzählung, die koloniale Diskurse durch eine zugleich politische und poetische Archäologie des Films untergräbt.

Um die vielen diskursiven Schichten der Filmsprache – von eher experimentellen Titeln bis hin zu Hollywood-Produkten – zu untersuchen, beschwören die Künstler ein Szenario hypnotisierter Apathie angesichts einer entlaufenen Welt inmitten des Anthropozäns herauf.

---

Aus Notizen der Künstler und denen von Bernardo de Souza.

## 3 Das Unheimliche

Eine zweite Kategorie, die wir in dieser Ausstellung identifizieren können, ist die des Unheimlichen, wie es von mehreren Künstlern in ihren Filmreferenzen enthüllt, entlarvt, manipuliert oder angerufen wird. Wir treffen auf Elemente des Spuks aus dem Material des Kinos sowie auf verschiedene Gespenster, die sich auf unterschiedliche Vorstellungen von Spektralität beziehen.

### John Menick

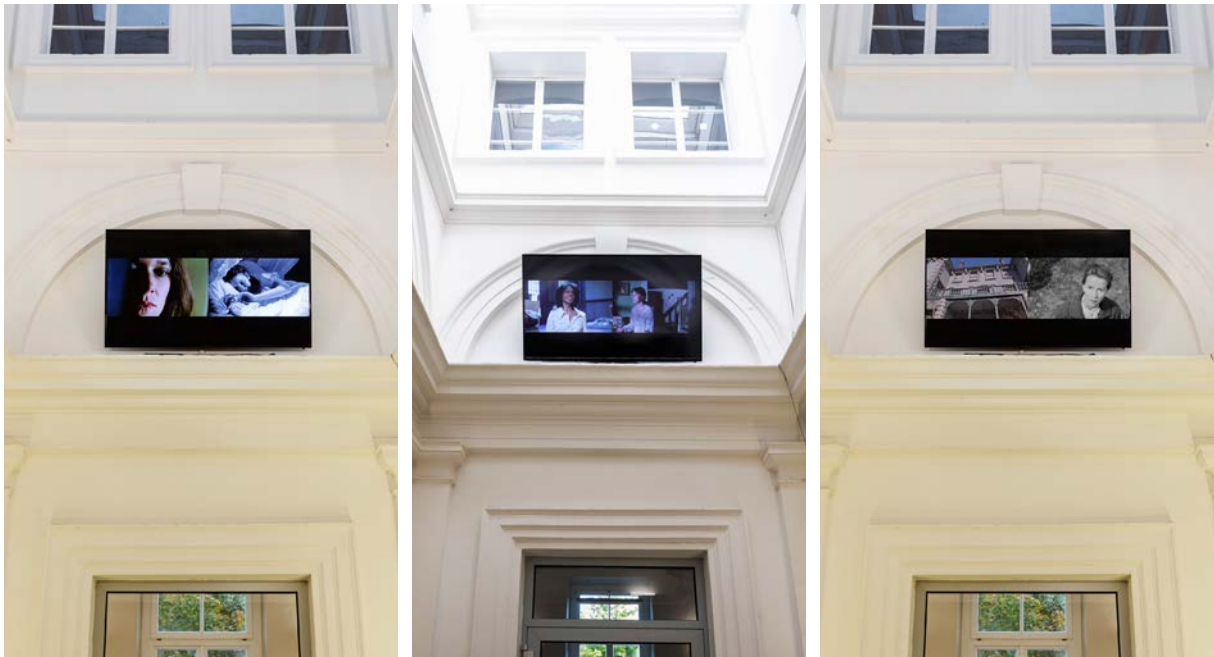
John Menick's „Haunting“ ist ein Zwei-Kanal-Film, der Filmmaterial aus mehreren Jahrzehnten übernatürlicher Horrorfilme zusammenstellt.



Film still John Menick, Haunting, 2020, courtesy of the artist.

Es handelt sich um Filme, in denen insbesondere häusliche Wohnräume – Vorstadthäuser, verfallene Villen, Hotels außerhalb der Saison – vom Gespenst oder dem Paranormalen heimgesucht werden. Unter Rückgriff auf die hochgradig organisierten Genrekonventionen des Horrorfilms schafft „Haunting“ eine imaginäre Architektur, in der das Verdrängte immer wiederkehrt und die Vergangenheit niemals tot ist.

## Film as Muse



John Menick, *Haunting*, 2020, courtesy of the artist. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Die Protagonisten des Films – oft gespielt von heute vergessenen Schauspielern – erscheinen nicht unähnlich den Geistern selbst, die in einer seltsamen Choreographie über die geteilte Leinwand des Films wandern.

„Haunting“ ist eine Studie über das Gespenstische und für den Künstler auch eine Antwort auf die geisterhafte Welt, die aus der Covid-19-Pandemie hervorging – eine Welt, die für viele sowohl unheimlich als auch erschreckend war.

---

Aus den Notizen von John Menick.

## Agnieszka Kurant

Agnieszka Kurant's Film „Cutaways“, der in Zusammenarbeit mit dem legendären Cutter Walter Murch („Apocalypse Now“, „Der Pate“) entstanden ist, zeigt die Begegnung dreier Figuren, die aus Mainstream-Filmen herausgeschnitten wurden.

Diese Figuren werden von den Originalschauspielern gespielt: Charlotte Rampling, die (als Anhalterin) aus Richard C. Sarafians „Vanishing Point“ herausgeschnitten wurde, Abe Vigoda, der (als Anwalt des Protagonisten Harry Caul) aus Francis Ford Coppolas „The Conversation“ herausgeschnitten wurde, und schließlich Dick Miller (der Monster Joe, den Schrottplatzbesitzer und besten Freund von Harvey Keitels Figur „The Wolf“ spielen sollte), der aus Quentin Tarantinos Film „Pulp Fiction“ herausgeschnitten wurde.

## Film as Muse



Agnieszka Kurant, Cutaways, 2013, courtesy Anna Lena Films, Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles & Fortes D'Aloia & Gabriel Galeria, São Paulo / Rio de Janeiro. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

„Cutaways“ konzentriert sich auf ein unsichtbares Universum filmischer Phantome, d. h. auf Figuren, die aus der endgültigen Fassung von Spielfilmen entfernt wurden und keine Spuren hinterlassen haben, aber dennoch auf seltsame Weise an diesen Geschichten beteiligt waren.

Der Film erforscht das unerforschte Potenzial und die symbolische Kraft dieser Figuren. Er bezeichnet dieses Niemandsland als den „Schrottplatz der Filmgeschichte, einen zeitlosen Raum, in dem all diese ungenutzten Figuren ‚leben‘, eine Wiederauferstehung des Unterbewusstseins des Kinos.“ (Agnieszka Kurant) Im Abspann des Films findet sich eine umfangreiche Liste weiterer herausgeschnittener Figuren aus der Geschichte des Kinos.

---

Aus Notizen von Agnieszka Kurant.

## Anna Franceschini

In „Cartaburro Polaroids“ bringt Anna Franceschini die geisterhafte Präsenz des amerikanischen Experimentalfilmers Kenneth Anger ins Spiel, dessen bahnbrechende Werke eine oft teuflische, jenseitige Dimension des Lebens erkunden.

## Film as Muse

In diesem speziellen Stück greift sie die Atmosphäre von „Puce Moment“ (1949) auf, einem verträumten Hollywood-Kurzfilm, der die verschwenderischen Routinen einer Stummfilmdiva schildert – eine Imitation von Barbara Lamarr, die auch David Lynch für die Konstruktion von Isabella Rossellinis Figur in „Blue Velvet“ (1986) inspirierte.

Verführt vom schillernden Tanz der Gespenster und Musen, schafft Anna Franceschini interagierende Filme und Skulpturen, die unheimliche Situationen und Dialoge inszenieren. Diese Objekte scheinen von selbst zu funktionieren, als hätten sie eine verborgene Seele oder einen demiurgischen Trieb, der auf eine geheime Dimension des Lebens antwortet. Was in nicht-westlichen Kulturen für Animismus steht, scheint sich hier jedoch in den Bereich der zweiten Natur zu verlagern, wo die umfassende Gesamtheit der vom Menschen geschaffenen Dinge und Beziehungen, sowohl kultureller als auch technologischer Art, ein Eigenleben zu führen scheint, als ob sie die Fähigkeit erlangt hätte, unabhängig von der Instanz zu funktionieren, die sie ursprünglich in Gang gesetzt hat.

Diese von der Decke hängende Installation, eine gewundene Schiene, an der sowohl der Flachbildschirm als auch die animierten Kleider hängen, erinnert auch an die theatralischen Strukturen des italienischen Architekten Carlo Mollino, die er für seine Architekturen, Entwürfe und Fotoshootings entworfen hat.



Anna Franceschini, CARTABURRO (POLAROID), 2018, courtesy the artist & Comune di Bergamo – Galleria d'Arte Moderna e Contemporane. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

## Film as Muse

Als ob sie unter eines seiner verschwindenden Polaroids blicken würde, bringt Franceschini die komplexe Beziehung des männlichen Blicks zum weiblichen Körper an die Oberfläche, der in diesem Film abwesend ist, obwohl er in der Geschichte des Kinos in der Darstellung seiner zahlreichen Musen stark fetischisiert wurde.

## Joseph Beuys

Joseph Beuys' Skulptur „The Silence (Ingmar Bergman)“ besteht aus fünf originalen 35mm-Kopien der deutschen Fassung, die zusammengeschweißt und mit Zink galvanisiert wurden. Dieses poetische und sehr materielle Kunstwerk verkörpert gleichzeitig in Form und Idee ein verkörpertes Schweigen und bringt einen Film zum Schweigen, der nicht nur von Schweigen handelt, sondern auch Schweigen heißt.



Joseph Beuys, Das Schweigen, 1973, courtesy Sammlung Th. Konzett, Wien. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Die Materialität des Films ist eingeschlossen und suggeriert eine gespenstische Vergänglichkeit, die der Projektion von Zelluloid auf eine Leinwand durch die Verwendung von Licht in diesem versiegelten Metallbehälter ähnelt.



## Film as Muse

Diese unheimliche Präsentation von Bergmanns Meisterwerk ist eindeutig eine kraftvolle Hommage und gleichzeitig eine poetische Bemerkung über die Materialität und Immaterialität des Kinos. Dieses Kunstwerk ist auch deleuzianisch in seiner evozierten Darstellung von Strukturen, Elementen und Tendenzen des Kinos.

## Kristan Horton

Ein Jahr lang sah sich Kristan Horton fast jeden Abend die vollen 95 Minuten von Stanley Kubricks Anti-Kriegsfilm-Meisterwerk „Dr. Strangelove (Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)“ aus dem Jahr 1964 an. Gleichzeitig baute der Künstler Versionen jeder Szene aus dem Film zu Skulpturen zusammen, wobei er Gerümpel und Alltagsgegenstände aus seinem Atelier verwendete (u. a. Klebestift, Müllsäcke, Besteck, Filzstifte, Coladosen, Zigarettenverpackungen und Schmutz).

Nachdem er diese Skulpturen fotografiert und in Schwarz-Weiß-Fotos gedruckt hatte, stellte er sie neben Reproduktionen der Original-Filmstills und fügte sie zu einem einzigen gedruckten Bild zusammen.



Kristan Horton, Dr. Strangelove Dr. Strangelove, 2003-2006, courtesy of the artist. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

## Film as Muse

Das Gesamtergebnis waren 38 Fotografien dieser Skulpturen mit dem Titel „Dr. Strangelove Dr. Strangelove“, eine bizarre und obsessive Verdoppelung der Originalsequenzen. Wir freuen uns, eine Auswahl von 12 dieser wunderbaren, unheimlichen Fotografien in dieser Ausstellung zu präsentieren.

## Daniel Steegmann Mangrané

Daniel Steegmann Mangranés erster narrativer Film führt uns in eine Gemeinschaft menschlicher und nicht-menschlicher Bewohner von Charukala, der Fakultät für Bildende Künste der Universität von Dhaka (1953-55 von Muzharul Islam entworfen). In einer Mischung aus Fiktion und Kontemplation erforscht dieses Werk vergangene und zukünftige Gespenster, die das heutige Bangladesch heimsuchen, aus der Sicht der streunenden Hunde in den gemeinsamen Räumen.



Daniel Steegmann Mangrané, Fog Dog, 2020, courtesy of the artist & Esther Schipper, Berlin & Mendes Wood DM. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Während sich das Leben der Protagonisten in diesem Film um die Kunstschule dreht, tauchen die Schrecken der klimatischen und politischen Gewalt in anderen Teilen der Welt auf und verweisen auf die Verflechtung scheinbar disparater Zusammenhänge.

## Film as Muse

Steegmann lädt den Betrachter ein, kritisch darüber nachzudenken, wie die Kluft zwischen Kultur und Natur wahrgenommen wird, während er ihre konstruierten Zwischenräume erkundet. In Anlehnung an sein Interesse an biologischen Systemen, insbesondere an brasilianischen Regenwäldern, bringt Steegmann in seinen Arbeiten häufig Elemente aus der Natur in Ausstellungsräume ein.

Der Künstler interessiert sich für das, was außerhalb des unmittelbaren kinematografischen Feldes unbekannt und nicht eingefangen bleibt, und entwickelt diese geisterhafte Erzählung als eine zeitlich gedehnte Erfahrung, ein Kino im Fluss, das die Grenzen des Greifbaren und des Bestehenden extrapoliert. Die Protagonisten dieses Films – die Hunde – tauchen in eine Atmosphäre der Beunruhigung ein, eine zusätzliche Dimension der Realität, die sich den sehr begrenzten Sinnen des Menschen und seinem Verständnis einer Welt aus sichtbarer und unsichtbarer Materie entzieht. In Anlehnung an Apichatpong Weerasethakuls Kinematographie, in der auch spirituelle Kräfte in seine Figuren einfließen, teilen hier Menschen und Nicht-Menschen eine gemeinsame Basis, eine gemeinsame Natur, ein gemeinsames Leiden und vielleicht sogar eine gemeinsame Seele, ähnlich wie animistische Glaubenssysteme verschiedener nicht-westlicher Kulturen.

---

Text von Bernardo de Souza.

## 4 Nachträglichkeit

Die dritte Kategorie, Nachträglichkeit, bezieht sich auf einen Zustand der Wiederholung oder Nachahmung, der eine verspätete oder verzögerte Bedeutung nahelegt.

Dies ist eine Anspielung auf Sigmund Freuds Idee, die in der psychoanalytischen Behandlung verwendet wird, bei der Ereignisse in der Vergangenheit im Hinblick auf ihre verzögerte psychologische Wirkung auf das Individuum bewertet werden, insbesondere traumatische oder sexualisierte Vorfälle.

Im Falle dieser Ausstellung wenden vier Künstler eine Form des analytischen oder mimetischen Prozesses an, wenn sie sich auf bestimmte Filme beziehen. Dies kann auf eine neue Lesart bestimmter Tendenzen in diesen Filmen hinauslaufen, die vermuten lassen, dass diese Tendenzen bereits im Originalfilm vorhanden waren, aber in einem anderen Bedeutungs- und Interpretationskontext neu entfacht oder wiedererweckt wurden, als sie in diese Kunstwerke gezaubert wurden.

### Adrian Paci

Adrian Paci's drei Gemälde stammen aus dem außergewöhnlichen Film „Die Farbe der Granatäpfel“ des georgisch-armenischen Regisseurs Sergei Parajanov aus dem Jahr 1968 (der in der Sowjetunion wegen seiner unorthodoxen religiösen Bilder zensiert wurde). Hier verlieren die aus ihrem Kontext herausgelösten Bilder die Verbindung zur Filmsprache und werden malerisch, wie gefundene Bilder.

Der Künstler erklärt: „Ich wähle die Malerei, um eine Beziehung zu vorhandenen Bildern aus Videos oder Filmen herzustellen. Was mich an dieser Beziehung interessiert, ist, den Kontext, aus dem das Bild stammt, nicht zu beschreiben, sondern zu verbergen“. In dieser Zone der Mehrdeutigkeit, in der das Bild nur ein kleiner Teil der ganzen Geschichte ist, erlangt das Bild seine eigene Autonomie.

Der Künstler fährt fort: „Das Gemälde gibt dem Rahmen nicht nur eine andere Körperlichkeit, sondern auch eine andere Zeit [...] Ich will das Bild nicht einfach nur kopieren, sondern es irgendwie mit der leisen Stimme des Gemäldes ‚lesen‘. Auf diese Weise tritt die Erfahrung des Bildes in einen Dialog mit der Erfahrung der Sprache des Gemäldes, mit all den Elementen und komplexen Schattierungen der (visuellen) Sprache.“



Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Die bewegten Bilder, mit denen ich in der Malerei arbeite, stammen aus Quellen, die ich nicht selbst gefilmt habe. Auf der einen Seite sind sie bereits gerahmt, auf der anderen Seite bietet ihr Fluss die Möglichkeit, einzugreifen und sie in einem flüchtigen Moment zu fixieren, in dem ein suggestives Gleichgewicht entsteht. Durch diese Intervention entsteht ein Bild, das die Erinnerung an den Kontext, in dem es entstanden ist, bewahrt und sich für malerische Möglichkeiten öffnet, indem es in einen neuen Kontext der Interpretation und der physischen Transformation eintritt. Die Bilder werden aus ihrem Kontext herausgenommen, um ein anderes Territorium zu betreten, wo sie etwas verlieren, aber auch etwas Neues und Unerwartetes gewinnen.“

---

Text von Adam Budak und Adrian Paci.

## Loretta Fahrenholz

Der 14-minütige Film „Mashes of the Afternoon“ von Loretta Fahrenholz ist eine Zusammenstellung verschiedener Wiederaufführungen des Films „Meshes of the Afternoon“ von Maya Deren aus dem Jahr 1943. Jede Nachstellung wird von Amateur- und Videofilmmern durchgeführt, manchmal auch anonym.



Film stills Loretta Fahrenholz, *Mashes of the Afternoon*, 2018, courtesy of the artist.

Maya Deren und Alexander Hammid Avantgardefilmklassiker *Meshes of the Afternoon* aus dem Jahr 1943, zeigt in düster-halluzinatorischen Bildern den Albtraum einer Frau, die einer schwarz verhüllten Figur folgt, alltägliche Tätigkeiten und Bewegungsabläufe wiederholt und am Ende des Nachmittags Selbstmord begeht. Von Maya Derens 14-minütigem Film existieren im Internet mittlerweile zahlreiche Remakes und Parodien.

Loretta Fahrenholz rekonstruiert aus kurzen Ausschnitten dieser meist von Jugendlichen auf YouTube veröffentlichten Versionen die Kameraeinstellungen und Schnittabfolge des Originals. In ihrer Film-Collage *Mashes of the Afternoon* greift sie Derens Stilmittel der Wiederholung auf, multipliziert und variiert durch die verschiedenen Akteure zusätzlich die Perspektive und verallgemeinert so das in die Gegenwart transferierte surreal-depressive Szenario.

---

Text von Matthias Michalka.

## Monica Bonvicini

Monica Bonvicini, die vor allem für ihre skulpturalen Installationen aus verschiedenen Materialien bekannt ist, bezieht in ihre Arbeit Elemente aus Architektur, Performance, Fotografie, Video, Malerei und Collage ein. Mit trockenem und direktem Humor setzt sie sich mit Themen wie Subjektivität, Macht, Barrieren, Kontrolle und Institutionskritik auseinander. Bonvicinis Kunst stellt eine kritische Verbindung zwischen dem Raum, in dem sie ausgestellt wird, den Materialien, die ihn definieren, und den Rollen von Betrachter und Schöpfer her.

## Film as Muse



Monica Bonvicini, Ekel, 2020, courtesy of the artist & Galerie Krinzinger, Wien. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Film ist für Bonvicini ein häufiger Bezugspunkt. Ihr Zweikanalfilm „Destroy She Said“ kombiniert Ausschnitte aus Filmen von Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard und Roberto Rossellini. Bilder von Frauen, die sich an eine Wand lehnen, vielleicht auf der Suche nach Trost, wechseln sich mit Ausschnitten ab, die die Beziehung zwischen den Personen und ihrem häuslichen Umfeld zeigen. Obwohl sie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst sind, behalten die auf Leinwände projizierten Ausschnitte ihre emotionale Ladung, die oft dramatisch wird. Um die Bildschirme herum sind zufällige Materialien von Baustellen verstreut. Die Installation offenbart das Verhältnis von Enge und Unterwerfung, das auch in der Sprache des Films den weiblichen Körper eindringlich mit der ihn umgebenden Architektur zu verbinden scheint.

In dieser Ausstellung bezieht sich Monica Bonvicini in ihrem Werk „Ekel“ auf den Film „Repulsion“. Der 1965 von Roman Polanski gedrehte Film „Repulsion“ ist der erste der sogenannten „Apartment-Trilogie“ des Regisseurs, gefolgt von „Rosemary’s Baby“ (1968) und „The Tenant“ (1976). In dem Film spielt die junge Catherine Deneuve die Rolle der Carol, die, allein in der Londoner Wohnung ihrer Schwester zurückgelassen, drei Männer ermordet. Die Figur wird oft so dargestellt, dass sie sexuelle Annäherungsversuche von Männern halluziniert, und wir werden Zeuge der Abscheu, die diese Handlungen in ihr hervorrufen.

## Film as Muse

Dieses fotografische Werk von Monica Bonvicini ist eine Collage aus 19 Schwarz-Weiß-Stills aus dem Film. Die Bilder zeigen eine Reihe von Szenen mit Carol, darunter Tötungsszenen, den Tod ihrer Opfer und den Rahmen der umgebenden Architektur, die sich in einen männlichen Albtraum verwandelt. Die Fotos wurden mit dem Mobiltelefon der Künstlerin gemacht, während sie den Film auf einem Tablet ansah. Die eigenen Hände der Künstlerin spiegeln sich in den Bildern und überschneiden sich manchmal mit denen von Carol, während sie beispielsweise einen der Eindringlinge tötet.

Durch subtile, technische Veränderungen in der Komposition dieser Stills sowie die digitale Hinzufügung von Händen in verschiedenen Gesten, Größen und Transparenz führt „Ekel“ das psychologische Innenleben der Figur ad absurdum. Sie reflektiert normative Vorstellungen von Weiblichkeit und entlarvt einen männlichen Blick. Auch das Thema des sexuellen Missbrauchs wurde von Filmkritikern oft als Ursache für die Neurose der Figur vermutet.

Ähnlich wie ein Filmplakat evoziert dieser Druck von Bonvicini jedoch eine gegenteilige Ermächtigung; dass Frauen sich zum einen wehren können, aber auch, dass sie Risiken eingehen, indem sie sich nicht an gesellschaftliche Regeln der Weiblichkeit halten.

Was die Künstlerin an „Repulsion“ besonders interessiert, ist die Tatsache, dass es ungewöhnlich ist, eine weibliche Hauptfigur in einem Horrorfilm zu haben. Carol ist gelassen, während sie die Männer tötet, die versuchen, ihr ihre unerwiderte Zuneigung aufzuzwingen. Für die Künstlerin liegt das Interesse auch in der modernen und sich entwickelnden Urbanität der Stadt sowie in der Innenarchitektur der Wohnung, die beide mit aggressiver männlicher Sexualität aufgeladen sind. Bonvicini interessiert sich besonders dafür, wie Filmregisseure in den 60er und 70er Jahren – der Zeit, in der sich der Feminismus zu einer sehr starken Bewegung entwickelte – Frauenfiguren dargestellt haben.

Eine weitere Arbeit, der Zweikanalfilm „Destroy She Said“, kombiniert Ausschnitte aus Filmen von Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard und Roberto Rossellini, ein weiteres starkes Beispiel für ihre Annäherung an das Kino in ihrem Kunstwerk.

---

Text von Adam Budak.

## Hugo Canoilas

Die mehrteilige Installation „Under the Volcano“ von Hugo Canoilas ist sowohl ein Meta-Film als auch ein erweiterter Film auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Malcolm Lowry. Sie findet an mehreren Orten im Künstlerhaus statt und besteht aus Ton, Video und verschiedenen bemalten Oberflächen und Materialien.



## Film as Muse



Hugo Canoilas, Under the Volcano, 2008-2016, courtesy of the artist & Galerie Martin Janda, Wien. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Das Projekt erstreckt sich von einem Atelierraum im Erdgeschoss über das Treppenhaus in einen Flur im Obergeschoss, der als Ausstellungsraum genutzt wird, und in einen weiteren Bereich unter einer Treppe. Die Besucher sollen durch diese verschiedenen Räume wandern und sie als Gesamtheit erfahren.

Die Installation bezieht sich weniger auf die Verfilmung des Romans von John Huston, der es nicht geschafft hat, die psychologischen Schichten des Protagonisten zu vermitteln und die literarischen Qualitäten zu liefern, die mit den sozialen und politischen Kommentaren des Romans verwoben sind. Stattdessen will die Installation mehr Verwandtschaft mit dem Roman herstellen, während sie versucht, einige der Einschränkungen des Films bewusst zu überwinden.

## Film as Muse

Die verschiedenen Komponenten der Installation suggerieren zusammen eine haptische Beziehung zur Erzählung und Wirkung des Films.

Dieses Projekt, das sich über neun Jahre erstreckte und in verschiedenen Versionen und Kontexten präsentiert wurde, begann mit der Idee, jeden Teil der Ideen des Künstlers zum manifestieren. Diese Kräfte wurden sowohl durch eine emotionale als auch durch eine konzeptionelle Sichtweise getrennt.

Die Komponenten dieses Projekts sind: Trailer, Szenario, Erzähler/Sprecher, Landschaft/ Umgebung, Handlung, Geräuschkulisse (Tonaufnahmen); Tonspur (und die dazugehörigen CDs und Tonbänder), die handgemalten Werbeplakate an den Kinos in Lissabon und Madrid, der gesamte Filmapparat (Kameras, Menschen, Schauspieler, Lebensmittel usw.), eine Publikation, ein Filmkonzert und ein Konzert mit projizierten und vom Künstler manipulierten Bildern des Films. In den gefilmten Teilen entsteht eine „epistemologische Falle“, in der es „Dissonanzen“ zwischen dem, was man hört und dem, was man liest, oder dem, was man liest/hört und dem, was man sieht, gibt, was den Zuschauer zu einem aktiven Akteur macht. Dieser Effekt hat mit dem Interesse des Künstlers an Jean-Luc Godard (in dem Sinne, dass sein Kino uns immer seine Materialität bewusst macht) und Guy Debord (der Raum zwischen den Dingen, die neuen Assoziationen, die seine Filmcollagen erzeugen) sowie den Schriften von Gilles Deleuze über das Kino zu tun.

---

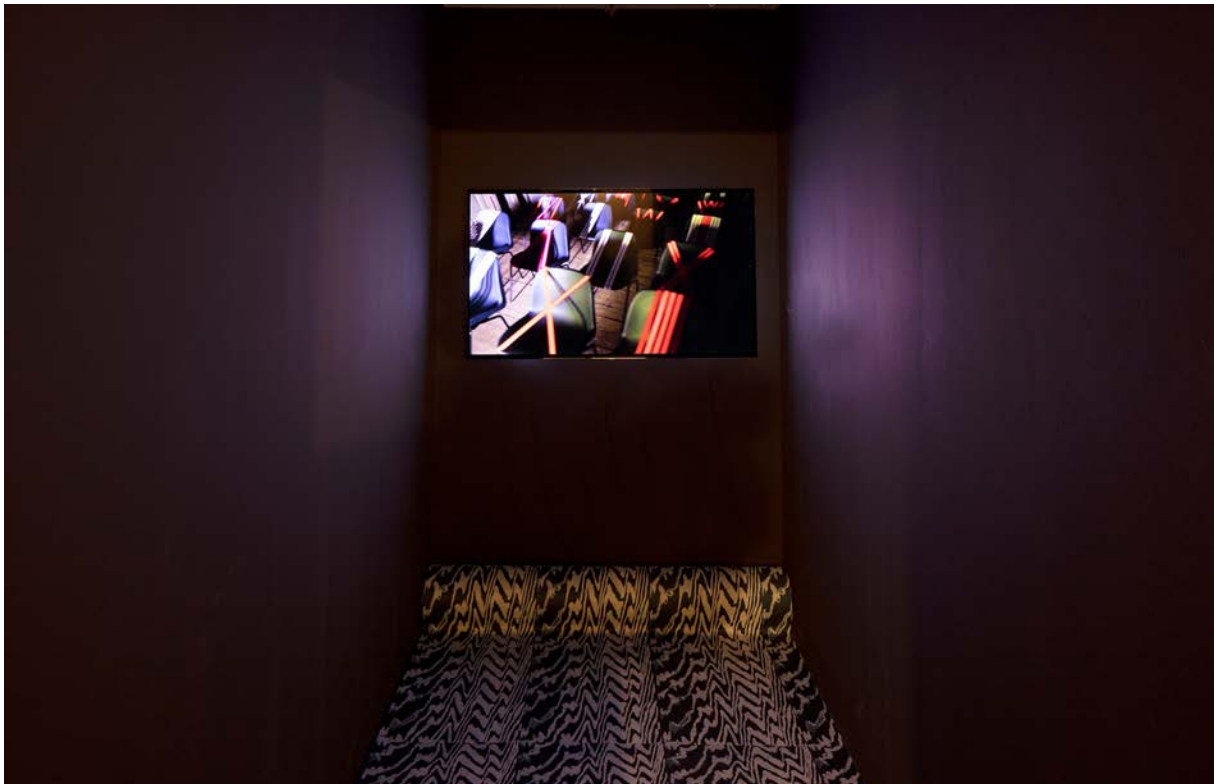
Text von Hugo Canoilas.

## Oisín Byrne

Oisín Byrnes „BOUNCER“ zeigt einen Vortrag über Intimität und Ekel, den BODY, der Hauptprotagonist, von einer kleinen Bühne aus vor einem Publikum aus leeren, mit Klebeband befestigten Stühlen hält. Während er den Vortrag hält, wird BODY – gespielt von Byrne – von ADDENDUM – ebenfalls gespielt von Byrne – durch Zwischenrufe und Mimikry unterminiert. Im Laufe des Films nehmen bestimmte Phrasen eine Melodie an und werden zum Finale in einem Elektropop-Song zusammengefasst.

In „BOUNCER“ kämpfen BODY und ADDENDUM mit diesen Ideen und wechseln zwischen Inhalt und Form, Nähe und Entfernung. BODY reagiert auf Filmmaterial aus John Waters' „Pink Flamingos“ und Jean Genets „Un Chant D'Amour“ – die auf die Leinwand hinter ihm projiziert werden. Der Film zeigt auch einen kurzen Auftritt von Anna Breckon, einer der in der Vorlesung zitierten Schriftsteller. Byrnes Film untersucht schließlich einige Szenen aus den Filmen von Water und Genet, um eine These über Ekel und Intimität aufzustellen, die ihre eigene sexualisierte Geschichte von einer Generation zur nächsten hat.

## Film as Muse



Oisin Byrne, BOUNCER, courtesy of the artist. Ausstellungsansicht „Film as Muse“, Salzburger Kunstverein 2021, Foto: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein.

Der Vortrag von BODY erforscht Intimität und Ekel in Bezug auf das, was wir an unseren Körper heranlassen und sogar in ihn hineinlassen. Während Intimität uns in einem Austausch zwischen dem Anderen und dem Selbst nahe bringt, stößt Ekel uns weg, indem er das Anderssein einfordert und definiert.

## *English translation*

Cinematic masterpieces often impact artists, sometimes even inspiring artworks. The exhibition Film as Muse explores this relationship, and presents film, video, photography, sculpture, painting, art installations and an online program.

This research project has resulted in the presentation of artwork by fifteen international artists, each making a particular or peculiar reference to specific films.

A frame of reference in this project by both the curatorial team as well as a number of the artists is the writing of Gilles Deleuze on cinema.

### Artists:

Joseph Beuys, Johanna Billing, Monica Bonvicini , Oisín Byrne, Hugo Canoilas, Loretta Fahrenholz, Anna Franceschini, Johan Grimonprez, Kristan Horton, Agnieszka Kurant, John Menick, Adrian Paci, Daniel Steegmann Mangrané, Ana Vaz & Tristan Bera

### Curators:

Séamus Kealy, Bernardo José de Souza (Curator, Madrid), Adam Budak (Director, Kestner Gesellschaft Hannover)

# 1 Film as muse

**We may ultimately look on  
the universe as cinema  
itself, a metacinema.**

Gilles Deleuze. Cinema 1: The Movement-Image

In 2016, the Salzburger Kunstverein presented the exhibition and project “The People’s Cinema” (curated by Séamus Kealy with Vaari Claffey).

### **„The People’s Cinema“**

Involving the creative input of over sixty participants, “The People’s Cinema” included an exhibition by contemporary artists; three cinema pavilions, a lecture series, and side projects. This project engaged artists who work with the vast material of film and video and who produce artwork that acts out the dreamwork of moving pictures.

“The People’s Cinema” had three central themes to frame the overall project as well as to form each of the three presented pavilions’ content. These themes were “The Road to Damascus”, “Eternal Return” and “The Object.”

---

Now in 2021 and into 2022, five years later, we present “Film as Muse.” This exhibition is in some ways a follow-up to “The People’s Cinema”, but involves different collaborators (Curators Adam Budak & Bernardo de Souza) and commences from a different intent. Most importantly, there are entirely different artists in this exhibition.

The exhibition consists of 14 different artworks (by 15 artists), a series of talks (October Talks), and film screenings (November Films). “Film as Muse” is the first exhibition to be housed in the entire premises of the Künstlerhaus.

Installations ebb and flow throughout the building, including one installation that is fragmented into different spaces (and different floors). There are also three films presented online as well as in different areas of the Künstlerhaus.

A frame of reference in this project by both the curatorial team as well as a number of the artists is the writing of Gilles Deleuze on cinema.

His writings on “Image, Movement, Matter and Light” concerning cinema as well as his analyses of the passage of time, as well as framing, montage and different signs in the cinematic image, provide impetus and some structure for this overall project.

**For the purpose of this text, a somewhat crude formal categorization of this exhibition, in the spirit of Deleuze, thus suggests three categories of the exhibited artworks. These are Immanence, The Uncanny and Belatedness (Nachträglichkeit).**

For the purpose of this text, a somewhat crude formal categorization of this exhibition, in the spirit of Deleuze, thus suggests three categories of the exhibited artworks. These are Immanence, The Uncanny and Belatedness (Nachträglichkeit). Where the artists in this exhibition utilize, reference, appropriate or recall aspects of cinema as their muse, we may find these three categories linking their works together.

However these categories and the following texts about each artwork are offered merely as a means to approach the individual artworks and dialogue with them on one's own terms in the context of this overall exhibition called Film as Muse. An underlying urge to this exhibition, we must remember, is how film or cinema has been and continues to be a muse for artists, and what thus emerges from their engagement with this fascinating material.

---

### **Deleuze on cinema**

When thinking about cinema, Deleuze, calls upon the ideas of Henri Bergson, and in this vein describes the universe as a pulsating whole, consisting simultaneously of a vibrating past that exists and informs the present, while also itself slipping forward into an unknowable future.

He calls this perspective on reality *Durée*, while importantly remarking that „matter has a tendency to constitute isolable systems.” Weaving together a phenomenological thesis on consciousness and reality, Deleuze turns to cinema as a means of simultaneously isolating, dividing, and depicting time and reality.

This is a kind of cinematic perception, a mechanical eye, and a metavision akin to that of a cubist painting or the multi-perspective eyesight of an insect. This “camera consciousness” presents (and affirms) the universe itself as a metacinema, something we may thus behold as if we may pause time and re-shape it in order to have a multi-perspective hard look on reality before it slips away from us.

Deleuze's theses and ideas enter into further complex territory as he spells out a structuralist approach to cinema, describing not only different formal elements of cinema and perception, but also writing about different “tendencies” of cinema. He describes, for example, the “organic tendency” of film as found in D.W. Griffith's films, where the whole is conceived as “an organization, an organism, a great organic unity.”

Time, in Griffith's films, is viewable like the spiraling of a bird in the sky, contracting, then dilating from one time back to the other in order to spell out a narrative.

The “didactic tendency,” continues Deleuze, is best found in Soviet cinema, such as Sergei Eisenstein, where a “generative process” of narrative via the collision of opposites enables a synthesis into a unified work, which of course rejects in its very formal tendency the bourgeois tendency to see social divisions as unalterable (as in the films of Griffith). Thus, Eisenstein's films are also a major political achievement. This short passage above is merely a glimpse into a few of Deleuze's ideas on cinema.

---

Further reading: Gilles Deleuze. *Cinema I: The Movement-Image*. (London: Bloomsbury), 1986. And Gilles Deleuze. *Cinema II: The Time-Image*. (London: Bloomsbury), 1989.

---

## 2 Immanence

Several of the artworks in this exhibition may be identified as employing reference to cinematic sequences (or authorship) in order to present a specific political analysis that makes reference to notions of political revolution or Marxist immanence.

That is, these artworks all take up a reference to one or more films in order to spell out ideas today on political uprising or a turning over of current political conditions.

The idea of immanence, when we consider Marx and Engel's ideas as well as later Marxist thinkers such as Gramsci, is the idea of a collective positing of notions of revolution coming together due to triggering socio-political conditions that eventually congeal in society as an unstoppable force so that revolution actually transpires.

For theorists and philosophers, the trouble is that it is impossible to know when these conditions might then amount to the collective awareness and energy producing an actual revolution. Three artworks in this exhibition toy with these notions in their appropriation of cinematic references.

### Johanna Billing

In Johanna Billing's three minute film *Project for a Revolution*, we see a photocopier emitting a pile of white pages while students silently gather in a classroom, looking at each other, waiting for any move and avoiding eye contact. Made in Stockholm, Billing's film is made in reference to the introductory sequence of Antonioni's film *"Zabriskie Point"* (1969), which depicts revolutionary debate among students and a 'call to arms' in a university.

With this reference, Billing stages a comparison between the expressive turmoil of opposition to military violence in the USA during the Vietnam war period and the "safe" haven' of the Scandinavian welfare state of the late 1990s; between the interior of two educational institutions—one close to clashes of violence, the other infused with security and between two international groups of students—one that is boiling with the search for arguments, accusations and reconciliations, while the other is submerged in lethargic consensual silence.

Inspired by the Latin root of the word "revolution," *revolutio*, meaning "to turn around" or "roll back," Billing employs the format of the loop, placing the film in a historical timeline, but at the same time keeping it in a constant and ongoing present, highlighting the feeling of being stuck in a cycle, or of not being able to break out of a preconceived or nostalgic image of how revolutionary engagement should appear.

## Film as Muse

The situation might look passive/apathetic at first glance, but the room is full of tension and unrest and an underlying energetic—but still introverted—activity. In this way, the film could be seen as a catalyst, implying that actual discussion perhaps does no longer use already tested formats but is in the process of finding a different set up or system.

---

Taken from notes from the artist, Johanna Billing.

## Johan Grimonprez

In Johan Grimonprez's film, "Every Day Words Disappear," the artist combines an interview with philosopher Michael Hardt with scenes taken from Jean-Luc Godard's film "Alphaville."

In 1515, Machiavelli stated that it would be better for the Prince to be feared, than loved. Some 500 years later, Michael Hardt, political philosopher and co-author (with Antonio Negri) of "Empire, Multitude and Commonwealth," asks what it would mean to base a political system on love, rather than on fear.

How, he asks, can we transform a society that is increasingly defined by a permanent state of war and cultivated by an industry of fear? How can we realize the paradigm shift necessary to move away from a reality that depends on the exploitation of people and the cult of privatising public resources?

Hardt looks for an answer in what he calls 'the commons', by which he refers not only to natural resources, but also to the languages we create- and the relationships we conceive together. The statements by Hardt are interrupted or better yet accentuated by scenes from "Alphaville," which depicts the eponymous, dystopian city-state where all words and concepts relating to the idea of love and affection have been banned.

When actress Anna Karina tries to express her feelings, she has to reinvent the words, for the concept of love is foreign to her. Like the protagonist in "Alphaville," Hardt suggests that we need to redefine the tools to act politically together.

Hardt embarks on a journey to identify the transformative powers of the ongoing struggle to re-invent democracy. Within this struggle he understands 'the commons' as an antidote against a society run by fear; an inspiration for a paradigm that is based on dialogue and cooperation.

---

Taken from notes from the artist, Johan Grimonprez.



## **Ana Vaz & Tristan Bera**

In Ana Vaz and Tristan Bera’s film “A Film, Reclaimed,” we experience many cinematic references in the service of an overall political artwork.

The ecological crisis is a political, economic and social crisis. It is also, the artists argue, a cinematographic crisis, as cinema coincides historically and has evolved with the development of the Anthropocene.

“A Film, Reclaimed” is a conversation and an essay that reads the terrestrial crisis under the influence and with the help of the beautiful and terrible films which have accompanied it. In conversation with a myriad of films, as well as with their directors and a diversity of other actors and thinkers, this artwork emerges on screen as a visual essay about the disaster of life on Earth. “A Film, Reclaimed” travels through the history of cinema in search for those images which have informed our collective memory about the imminent end—or the many possible ends we might have, or will experience on this planet.

Long-time collaborators in the interdisciplinary collective Coyote—committed to investigate art, ecology, ethnology and political science—Vaz and Bera overlap their voices in this polyphonic narrative, which undermines colonial discourses through an at-once political and poetic archaeology of film. In order to investigate the many discursive layers of cinematic language—from rather experimental titles to Hollywood products—the artists conjure up a scenario of mesmerized apathy facing a runaway world in the midst of the Anthropocene.

---

Taken from notes from the artists, as well as by Bernardo de Souza.

# **3 The Uncanny**

A second category we may identify in this exhibition is that of the uncanny as it is revealed, exposed, manipulated or called upon by several artists in their film references.

We encounter elements of haunting from the material of cinema, as well as different spectres, which pertain to different ideas of spectrality.

## **John Menick**

John Menick’s “Haunting” is a two-channel film assembling footage from several decades of supernatural horror films.

## Film as Muse

These are films in which, specifically, domestic and residential spaces—suburban houses, decaying mansions, off-season hotels—are haunted by the spectral or the paranormal. Drawing on horror’s highly organized genre conventions, “Haunting” creates an imaginary architecture in which the repressed always returns and the past is never dead. The film’s protagonists—often played by actors now forgotten—appear not unlike ghosts themselves, their wanderings twinned across the film’s split screen in a strange, apparitional choreography. “Haunting” is a study in the spectral, as it is also for the artist a response to the ghostly world that emerged from the Covid-19 pandemic— a world that became, for many, both uncanny and terrifying.

---

Taken from notes from the artist, John Menick.

## Agnieszka Kurant

Agnieszka Kurant’s film “Cutaways,” produced in collaboration with legendary editor, Walter Murch (“Apocalypse Now”, “The Godfather”), depicts an encounter of three characters who were cut out from mainstream films.

These characters are played by the original actors: Charlotte Rampling, who (as a hitchhiker) was cut from Richard C. Sarafian’s “Vanishing Point,” Abe Vigoda who (as the lawyer of the protagonist Harry Caul) was cut from Francis Ford Coppola’s “The Conversation,” and finally, Dick Miller (who was meant to play Monster Joe, the junkyard owner and best friend of Harvey Keitel’s character The Wolf) who was cut from Quentin Tarantino’s film “Pulp Fiction.”

“Cutaways” hones in on an invisible universe of cinematic phantoms, that is characters who have been completely removed from the final cut of feature films, leaving no trace while still having strangely participated in these narratives. The film delves into the unexplored potential and symbolic force of these characters. It addresses this no man’s land as the „junkyard of Film History, a timeless space where all these unused characters “live,” a reemergence of cinema’s subconscious.“ (Agnieszka Kurant) An extensive list of other cut out characters from the history of cinema appears in the film’s end credits.

---

Taken from notes from the artist, Agnieszka Kurant.

## Anna Franceschini

In “Cartaburro Polaroids” Anna Franceschini brings into play the ghostly presence of experimental American filmmaker Kenneth Anger, whose seminal works explore an often-devilish otherworldly dimension of life.

## Film as Muse

In this particular piece, she echoes the atmosphere of “Puce Moment” (1949), a dreamy Hollywoodian short which portrays the lavish routines of a silent movie diva—an impersonation of Barbara Lamarr, who also inspired David Lynch for the construction of Isabella Rossellini’s character in “Blue Velvet” (1986).

Seduced by the dazzling dance of spectres and muses, Anna Franceschini creates interacting films and sculptures, staging uncanny situations and dialogues. These objects appear to operate on their own accord, as if endowed with a hidden soul, or a demiurgic drive that responds for some secret dimension of life. However, what would stand for animism in non-western cultures here appears to shift into the realm of second nature, where the extensive totality of things and relations created by human beings, both cultural and technological, seem to take a life of its own, as though it had acquired the capacity to function independently of the agency that initially set it in place.

This installation hanging from the ceiling, a sinuous rail that suspends the flat screen monitor as well as the animated clothes, is also reminiscent of Italian architect’s Carlo Mollino’s theatrical structures devised for his architectures, designs and photo shoots.

As if looking beneath one of his vanishing polaroids, Franceschini brings to surface the complex relation of the male gaze vis-à-vis the female body, an absent presence in this film, albeit highly fetishized throughout cinema’s history in the depiction of its all-so-many muses.

## Joseph Beuys

Joseph Beuys’ sculpture “The Silence (Ingmar Bergman)” consists of film reels melded together in galvanized zinc. In fact, this sculpture consists of five reels of Ingmar Bergman’s film of the same name, the original 35mm copies of the German version, lacquered and plated in copper and zinc containers. This poetic and very material artwork simultaneously encapsulates in form and idea an embodied silence, while also silencing a film not only about silence, but also entitled silence.

The materiality of the film is enclosed, suggesting a ghostly ephemerality akin to the projection of celluloid onto a screen via the use of light in the very withdrawal of light in this sealed, metal container. This uncanny presentation of Bergmann’s masterpiece is also clearly a powerful homage, while also a poetic remark on the materiality and immateriality of cinema.

This artwork is also Deleuzian in its evoked presentation of cinematic structures, elements and tendencies.

## **Kristan Horton**

Virtually every single night, over the course of a year, Kristan Horton religiously watched the full 95 minutes of Stanley Kubrick's 1964 anti-war cinematic masterpiece, "Dr. Strangelove (Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)." The artist simultaneously assembled versions of each scene from the film into sculptures using detritus and everyday items from his studio (glue-stick, rubbish bags, cutlery, felt markers, cans of coke, cigarette packaging, and dirt among others).

After photographing these sculptural sets, and then printing them into black and white photos, he then placed them side by side with reproductions of the original film stills, amalgamating them into single printed images. We present a selection of twelve of these wonderful, uncanny photographs in this exhibition.

## **Daniel Steegmann Mangrané**

Daniel Steegmann Mangrané's first narrative film "Fog Dog" brings us into a community of human and nonhuman inhabitants of Charukala, the Faculty of Fine Art, University of Dhaka (designed by Muzharul Islam in 1953–55). Mixing fiction and contemplation, this work explores past and future spectres that haunt present-day Bangladesh from the viewpoint of the stray dogs in its shared spaces. While life revolves around the art school for the protagonists in this film, the horrors of climactic and political violence elsewhere in the world appear and speak to the interconnectedness of seemingly disparate contexts.

Steegmann invites the viewer to critically reflect on how the divide between culture and nature is perceived while exploring their constructed interstices. Echoing his interest in biological systems, specifically Brazilian rainforests, Steegmann's works often introduce elements from nature into exhibition spaces.

Interested in what remains unknown and uncaptured outside the immediate cinematographic field, the artist develops this ghostly narrative as a time-dilated experience, a cinema-in-flux which extrapolates the limits of the tangible and the existent. The protagonists of this film — the dogs— are immersed in an atmosphere of disturbance, an extra dimension of reality which evades human's very limited senses and grasping of a world made of visible and invisible matter. Reminiscent of Apichatpong Weerasethakul's cinematography, where spiritual forces are also invested in his characters, here humans and non-humans alike share a common ground, a common nature, a common suffering, and perhaps, even a common soul, alike animistic belief systems of diverse non-western cultures.

## 4 Belatedness

The third category, Belatedness (Nachträglichkeit), refers to a state of repetition or mimicry that suggests a belated or delayed meaning.

This is in reference to Sigmund Freud's idea as employed for psychoanalytical treatment, where events in the past are evaluated in terms of their delayed psychological effect upon the individual, especially traumatic or sexualized incidents. In the case of this exhibition, four artists employ a form of analytic or mimetic process when referencing particular films. This may amount to a new reading of certain tendencies in these films, which suggest that these tendencies were already present in the original film, but have been re-ignited or re-awakened in a different context of meaning and interpretation when conjured into these works of art.

### Adrian Paci

Adrian Paci's three paintings derive from a Georgian-Armenian director Sergei Parajanov's extraordinary 1968 film 'The Colour of Pomegranates' (censored in the Soviet Union because of its unorthodox religious imagery). Here the images, isolated from their context, lose connections to the language of film, becoming painterly, like found images.

The artist states, "I choose painting to relate to existing images taken from video or movies. What interests me in this relation is not to describe the context from which the image is taken but to conceal it." Working in this zone of ambiguity where the image is only a small part of the whole story, the image acquires its own autonomy. The artist continues, "the painting gives not only another physicality but also another time to the frame [...] I do not want just simply copy the image but somehow 'read' it with the silent voice of the painting. In this way, the experience of the image enters into a dialogue with the experience of the language of the painting, with all the elements and complex shades of the (visual) language.

The moving images which I work with in painting come from sources that I haven't filmed myself. On one side they are already framed and on the other, their flow offers the possibility to intervene and to fixate them in a transient moment in which a suggestive balance emerges. This intervention produces the image which—conserving the memory of the context in which it was generated—opens itself to painterly possibility, entering into a new context both of interpretation and of physical transformation. The images are taken out of their contexts in order to enter a different territory where they lose something and they also gain something new and unexpected."

## Loretta Fahrenholz

The 14-minute film “Mashes of the Afternoon” by Loretta Fahrenholz is an amalgamation of different re-enactments of the 1943 film “Meshes of the Afternoon” by Maya Deren. Each re-enactment is done by amateur film and video-makers, and sometimes anonymously.

Maya Deren and Alexander Hammid’s *Meshes of the Afternoon*, from 1943, is a cyclical nightmare punctuated by death, weighted under the mirror shards that had been the face of the protagonist’s stalker. Now YouTube’s own algorithms can lead us from one #MeshesoftheAfternoon to another, shot in shithole suburban America by teens using *Meshes* as an imitable score. You can just turn it on and watch it run. Fahrenholz who relegates her role from maker of film to remixer, turns herself into an algorithm, but one with agency and even desire. It’s not a playlist she produces but a dutiful mashup of the awkward reproductions spanning YouTube’s existence to recreate the original film shot for shot.

---

Text by Jenna Bliss.

## Monica Bonvicini

Best known for sculptural installations employing different materials, Monica Bonvicini incorporates elements of architecture, performance, photography, video, painting, and collage in her work. Using dry and direct humour, she confronts issues of subjectivity, power, barriers, control, and institutional critique. Bonvicini’s art establishes a critical connection within the space where it is exhibited, the materials that define it, and the roles of spectator and creator.

Film serves as a frequent point of reference for Bonvicini. Her two-channel film “Destroy She Said,” combines excerpts from films by Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard und Roberto Rossellini. Images of women leaning against a wall, perhaps looking for comfort, alternate with clips that show the relationship between the subjects and their domestic settings. While removed from their original context, the excerpts, projected onto screens, retain their emotional charge, which often becomes dramatic. Scattered around the screens are random materials from construction sites. The installation reveals the relationship of constriction and submission that, also in the language of film, seems to insistently link the female body to its surrounding architecture.

In this exhibition, Monica Bonvicini references the film “Repulsion” in her work “Ekel.” Directed by Roman Polanski in 1965, “Repulsion” is the first of the so-called “Apartment Trilogy” films by the director, followed by “Rosemary’s Baby” (1968) and “The Tenant” (1976). The film features a young Catherine Deneuve, who plays Carol, who, left alone in her sister’s London apartment, manages to murder three men.

## Film as Muse

The character is often depicted as hallucinating sexual advances from men and we witness the repulsion these actions evoke in her.

This photographic work by Monica Bonvicini is a collage of 19 black and white stills from the film. The images show a number of scenes with Carol, including scenes of killing, the death of her victims, and the frame of the surrounding architecture transforming into a male nightmare. The photos were made with the artist's mobile phone while watching the movie on a tablet. The artist's own hands are reflected and sometimes overlap with those of Carol while she is, for example, killing one of the intruders. Through subtle, technical alterations in the composition of these stills as well as the digital addition of hands in various gestures, sizes, and transparency, "Ekel" transforms the psychological inner life of the character ad absurdum. It reflects upon normative understandings of femininity and exposes a male gaze. The theme of sexual abuse has often also been conjectured by film reviewers to have caused the character's neurosis.

Akin to a movie-poster, this print by Bonvicini evokes however a contrary empowerment; that women can firstly defend themselves, but also that they take risks in not following societal rules of femininity.

What interests the artist especially in "Repulsion" is how unusual it is to have a central female character in a horror film. Carol is serene as she kills the men who try to impose their unrequited affections upon her. For the artist the interest lies also in the modern and evolving urbanism of the city as well as the interior architecture of the apartment, both loaded with aggressive male sexuality. Bonvicini is especially interested in how film directors in the 60s and 70s—the time in which feminism grew into a very strong movement—have portrayed female characters. Another work, the two-channel film "Destroy She Said," combines excerpts from films by Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard und Roberto Rossellini, another powerful example of her approach to cinema in her artwork.

---

Texts by Adam Budak

## Hugo Canoilas

The multi-site installation "Under the volcano" by Hugo Canoilas is both a meta film and an expanded film based on the eponymous novel by Malcolm Lowry. Taking place over several sites in the Künstlerhaus, it consists of sound, video, and different painted surfaces and materials.

The project runs from a studio space downstairs through the staircase into an upstairs hallway used as an exhibition space and into another area under a staircase. Visitors are meant to wander through these different spaces, bringing all parts together with them.

## Film as Muse

This installation is made with less reference to John Huston's film version of the novel, which had failed to convey the protagonist's psychological layers and to deliver the literary qualities intertwined with the novel's social and political commentaries. Instead, the installation intends to have more kinship with the novel, while attempting to consciously surpass some of the film's limitations.

The several components of the installation together suggest a haptic relation with the narrative and effect of film.

This project, made over nine years and presented in different versions and contexts, started with the idea of manifesting each part of the artist's ideas around film (of what constitutes a film/or his idea of cinema) as a separate force. These forces were separated as much with an emotional take as with a conceptual one. The components of this project are: Trailer, Scenario, Narrator/voice over, landscape/environment, action, soundscape (sound captured); soundtrack (and its cd's and audio tapes), the hand painted advertisements covering cinema buildings in Lisbon and Madrid, the whole apparatus of filming (cameras, people, actors, food, etc.), a publication, a film concert and a concert with projected images of the film manipulated by the artist.

An "epistemological trap" happens within the filmed parts where there are "dissonances" between what one hears and what one reads, or what one reads/hears and what one sees, making the viewer an active agent. This effect has to do with the artist's interest in Jean-Luc Godard (in the sense that his cinema keeps us always aware of its materiality) and Guy Debord (by the space between things, their new associations, that his film-collages produce) as well writings on cinema by Gilles Deleuze.

---

Text by Hugo Canoilas

## Oisín Byrne

Oisín Byrne's film "BOUNCER" features a lecture on intimacy and disgust, performed by BODY, the main protagonist, from a small stage to an audience of empty taped-up chairs. As he delivers the lecture, BODY—played by Byrne—is undermined by ADDENDUM—also played by Byrne—through heckling and mimicry. As the film develops certain phrases take on melody, and are gathered in an electro-pop song for the finale.

In "BOUNCER," BODY and ADDENDUM battle these ideas out, shuffling between content and form, closeness and remove. BODY responds to footage from John Waters' "Pink Flamingos" and Jean Genet's "Un Chant D'Amour"—which are projected on the screen behind him. The film also features a remote appearance by Anna Breckon, one of the writers quoted in the lecture.



## Film as Muse

Byrne's film ultimately explores a few take-away scenes from both Water's and Genet's films in order to spell out a thesis on disgust and intimacy, which has its own sexualized history from one generation to the next.

---

Text by Oisín Byrne.

BODY's lecture explores intimacy and disgust in relation to what we allow to come close to and even into our bodies. If intimacy draws one close in an exchange between the other and the self, disgust then pushes away, claiming and defining otherness.