

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2015)

**Heft:** 97: Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl

**Artikel:** "Les infos du paradis" : "Sound speed marker" : zur aktuellen Filmtrilogie von Hubbard/Birchler = "Sound speed marker": Hubbard/Birchler's latest trilogy

**Autor:** Bitterli, Konrad / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680654>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

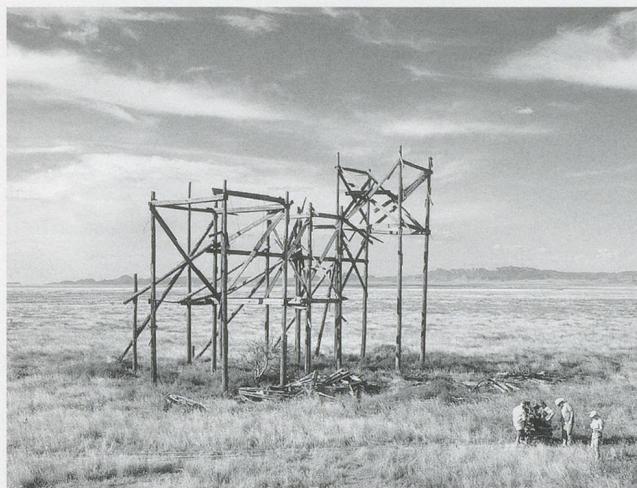
### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

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

## «SOUND SPEED MARKER»:



Zur aktuellen  
Filmtrilogie  
von Hubbard/  
Birchler

KONRAD BITTERLI

TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, GIANT, 2014,  
production still / GIGANT, Standphoto. (ALL IMAGES COURTESY OF  
THE ARTISTS / PHOTO: CHRIS AUSTIN)

Wie andere Videokünstler ihrer Generation machten Hubbard/Birchler sich die zunehmend leichter verfügbaren technologischen Möglichkeiten digitaler Medien zunutze und übersetzten ihre perfekt inszenierten Bildwelten in raumfüllende Grossprojektionen. Dabei gehorcht die Produktion

KONRAD BITTERLI ist Kurator und stellvertretender Direktor am Kunstmuseum St. Gallen.

ihrer Arbeiten weitgehend filmischen Herstellungsbedingungen. Nie wurden sie indes in Mehrfachprojektionen, sondern stets als Ein-Kanal-Arbeiten präsentiert, was den Bezug zum klassischen Erzählkino verdeutlicht, obwohl sie dessen Ästhetik konsequent hintertrieben. Exemplarisch in SINGLE WIDE: Ein Auto durchstößt in einem heftigen Crash die dünnen Wände eines Wohntrailers und zerstört dessen Interieur, das zuvor

in einem langsamem Traveling in allen Details von der Kamera minuziös erfasst worden war. Doch trotz der narrativen Spur verfolgt man zwei im Grunde dysfunktionale Szenen, die sich zu Fragmenten eines menschlichen Dramas ergänzen, das im klaustrophobisch wirkenden Trailer seinen präzisen architektonischen Rahmen findet. Die erzählerischen Momente sowie mögliche gesellschaftliche Implikationen lassen sich hingegen

gen in der nonlinear angelegten Konzeption beziehungsweise im Loop der Videoarbeit nie wirklich auflösen. SINGLE WIDE (2002) verbindet die ungeschnittenen Kamerabewegungen von DETACHED BUILDING (2001) mit den architektonischen wie psychologischen Instabilitäten von EIGHT (2001), in dem der achte Geburtstag eines Mädchens buchstäblich ins Wasser fällt. Mit letzterem Werk teilt SINGLE WIDE das emotionale Potenzial, das sich zu einer eigentlichen existenziellen Krise zuspitzt, indem in die häusliche Ordnung durch einen heftigen Zerstörungsakt das schiere Chaos einbricht.

Im Gegensatz zu dieser ersten Trilogie basiert die aktuelle Werkreihe nicht auf heftigen Brüchen und existenziellen Abgründen. Zudem nutzen die Künstler in MOVIE MOUNTAIN (MÉLIÈS) (2011) und GIANT (2014) erstmals die Möglichkeiten der Mehrfachpro-

jektion. Im Zentrum ihrer neuen Arbeiten stehen keine Filmfiguren in konstruierten Filmsets, sondern reale architektonische beziehungsweise landschaftliche Räume, denen sie sich – oft über minuziös recherchierte Dokumente, Erinnerungen oder Erzählungen Dritter – behutsam nähern.

So lauscht in der kargen Einöde von GIANT eine junge Frau konzentriert an einem verwitterten Holzträger, als wolle sie dessen Klang nachspüren. Aufnahmegerät und Mikrophon der Tontechnikerin rücken ins Bild. Sukzessive offenbart sich die gesamte Holzkonstruktion in der Weite der Landschaft, eingetaucht ins warme Licht der Abendsonne – oder Wind und Wetter ausgesetzt bei einem sich zusammenbrauenden Sturm. Zu hören und zuweilen mit zeitlicher Verzögerung zu sehen sind muhende Rinder, zirpende Grillen, zwischendurch ferne Eisenbahn-

geräusche eines langsam vorbeiziehenden Frachtzugs. Eine abrupt inszenierte Rückblende führt ins Jahr 1955, in ein anonymes Bürogebäude. Man verfolgt, wie auf einer mechanischen Schreibmaschine WARNER BROS. PICTURES, INC. auf das eingespannte Papier getippt wird. Die Sekretärin eines Filmproduzenten schreibt einen Vertrag für einen Drehort ins Reine.

Die Bildeinstellungen in der frontal installierten Drei-Kanal-Videoarbeit wechseln permanent zwischen dem aufgeräumten Office und dem öden Grasland, der Enge des Grossraumbüros im fernen Kalifornien und der weiten texanischen Landschaft, das heißt zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Gleichermaßen alternieren Detail und Totale, stilllebenartige Einzelbilder auf einem Bildkanal und cinematographisches Panoramaformat. Mit langen Kameraeinstellungen nähern sich Hubbard/Birchler filmisch der verwitterten und von der Sonne gebleichten Holzkonstruktion und den wenigen daran noch festgemachten Blechverkleidungen, während unzählige Holzteile und Blechreste auf dem Boden herumliegen. Immer wieder richten sie die Kamera, die mit wenigen ruhigen Bewegungen oder Schwenks auskommt, auf Einzelheiten, erfasst Blumen in leuchtenden Farben oder einen Raben, der sich im Gebälk eingenistet hat, nur um in einer nächsten Einstellung den Blick auf ein verbleichtes Tierskelett zu werfen: eindrückliche Bilder vom Zyklus des Lebens. Allein, der Ort und seine Bedeutung bleiben dem Betrachter lange verwehrt:



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, GIANT, 2014, video still /  
GIGANT, Videostill.



TERESA HUBBARD, ALEXANDER  
BIRCHLER, TAPE, 2009, digital archival  
print, 24 x 30" /  
VIDEOKASSETTE, alterungsbeständiger  
Digitaldruck, 61 x 76,2 cm.

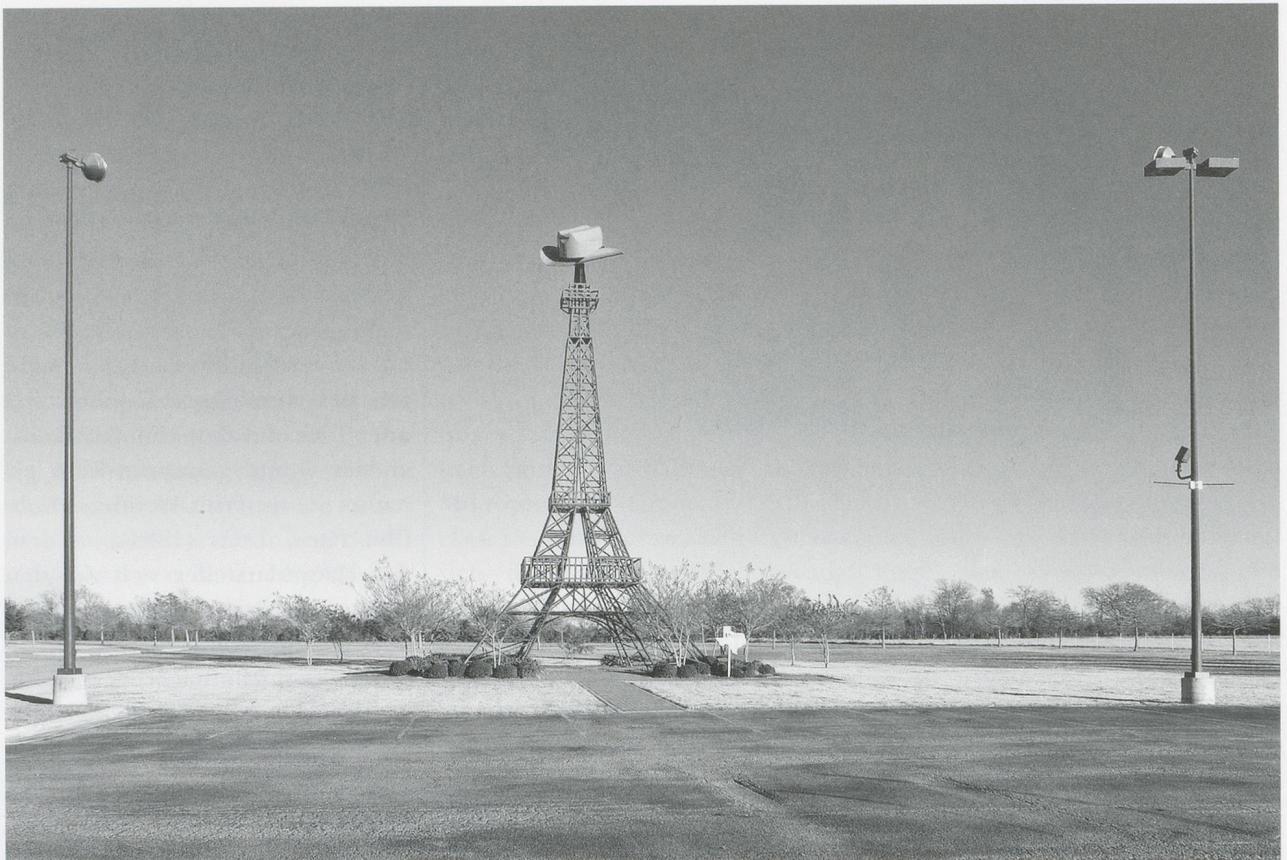
Handelt es sich um die Relikte eines historischen Gebäudes? Oder um die spärlichen Überreste einer Geisterstadt? Erst das Schreiben der Sekretärin, zeitlich verschoben aufgesetzt und von der Kamera nüchtern abgefilmt, enthüllt den Ort als Location des Hollywood-Filmklassikers *Giganten* (1956, Regisseur: George Stevens): die zur Ruine zerfallene Kulisse des eindrücklichen Familiensitzes Reata eines texanischen Viehbarons, welche eigens für die Aussenaufnahmen in der weiten Prärie, unweit von Marfa errichtet wurde. Im Film klingenbrisante Themen an wie die Rolle der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft, der aufkommende texanische Ölkapitalismus oder der offensichtliche Rassismus gegenüber den mexikanischen Arbeitern. Ersteres erfährt in Hubbard/Birchlerts GIANT einen deutlichen inhaltlichen Nachhall, wenn beispielsweise im Re-Enactment

das Sekretariat einzig von Frauen mit männlichem Vorgesetzten besetzt ist beziehungsweise eine Toningenieurin engagiert wird, was selbst im heutigen männlich dominierten Filmbetrieb noch eher eine Ausnahme darstellt.

Der Beginn der Sound-Speed-Marker-Trilogie GRAND PARIS TEXAS (2009) lässt durch Interviews die Erinnerung an ein glanzvolles, inzwischen verfallenes Lichtspielhaus im texanischen Paris lebendig werden, während man in zahlreichen Gegenschnitten gleichzeitig einer Filmcrew beim Aufbau ihres Equipments beiwohnt und verfolgt, wie sie nach den Aussenaufnahmen den beeindruckenden Kinosaal filmisch erkundet, vom Ticketoffice übers Parkett in die Balkone und dabei die in den Ruinen eingenisteten Täubchen aufscheucht. Eingestreut in die 54-minütigen Filmrecherchen sind unter anderem Reminiszen-

zen des vormaligen Kinobesitzers oder der lokalen Filmkritikerin an das Grand genannte Kino genauso wie an Wim Wenders' Kultfilm *Paris, Texas* (1984), in dem der Hauptdarsteller sich auf den Weg nach Paris aufmacht, ohne dort je anzukommen: ein Road-Movie als Suche nach der verlorenen Vergangenheit, der längst verblassten Blütezeit des glorreichen Filmtheaters.

Noch weiter in die Filmgeschichte zurück weist MOVIE MOUNTAIN (MÉLIÈS): Die Arbeit erinnert an eine topographische Erhebung in der texanischen Einöde. Dort soll Gaston Méliès, der Bruder des Stummfilm-Pioniers Georges Méliès, einen Western realisiert haben. Die Geschichte setzt sich aus Oral-History-Fragmenten zusammen, wobei sich weder die Umstände der Produktion noch der Titel des Films klären. Einzig ein sogenannter Ranch Hand (Cowboy) berichtet von seinen hoffnungslosen Ambitionen in der Filmindustrie und liest aus einem selbst verfassten Drehbuch für einen Western. Den Interviews entgegengestellt werden Standbilder vorbeifahrender Frachzüge, Landschaftsausschnitte oder ein Viehtrieb durchs Grasland. Diesen



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, GRAND PARIS TEXAS, 2009, *production still / Standphoto*.

Videoloop beschliesst ein Tontechniker, der auf dem «Movie Mountain» sein Mikrophon aufbaut und die Aufzeichnung startet, während der Kamerablick in die Ferne schweift...

GIANT verzichtet auf «dokumentarische» Interviews, nutzt dafür die Methode des Re-Enactments, um historische Zusammenhänge zu erschliessen. Das Werk vertraut auf die Kraft der Bilder, welche permanent zwischen der Enge des Office und der Weite der

Prärie oszillieren. Ausgehend von aufwendigen Archivrecherchen konfrontieren Hubbard/Birchler die Sachlichkeit einer Dokumentation mit stilllebenartigen Einstellungen – «long photographs» (Alexander Birchler)<sup>1)</sup> – und der Tradition der cineastischen Landschaftsdarstellung und verbinden diese zu einem komplexen filmischen Hybrid. Die Welt des Kinos ist Ausgangs- und Angelpunkt ihres künstlerischen Schaffens: das «Grand» als Aufführungsort und

Behälter persönlicher Erinnerungen, der «Movie Mountain» als weit zurückliegender Referenzpunkt oder das Büro beziehungsweise die verfallene Kulisse in GIANT als Orte der Organisation, das heisst Produktion eines Hollywood-Klassikers. Im Zusammenhang mit Hubbard/Birchlers aktuellen Videoarbeiten spricht Anne Ellegood daher vom allgegenwärtigen «cinema effect».<sup>2)</sup> Dass der Film, wie zuvor die Photographie, die visuelle Kultur des 20. Jahrhunderts

grundlegend verändert hat, mag eine Binsenwahrheit sein, genauso wie die Beobachtung, unsere Vorstellung des amerikanischen Westens sei weitgehend geprägt durch Westernfilme. Aber Hollywood war die Illusionsfabrik derartiger Sehnsüchte. Und seit der Erfindung der siebten Kunst konfrontieren bildende Künstler die Klischees, welche diese industrielle Bilderschmiede ohne Ende produziert.

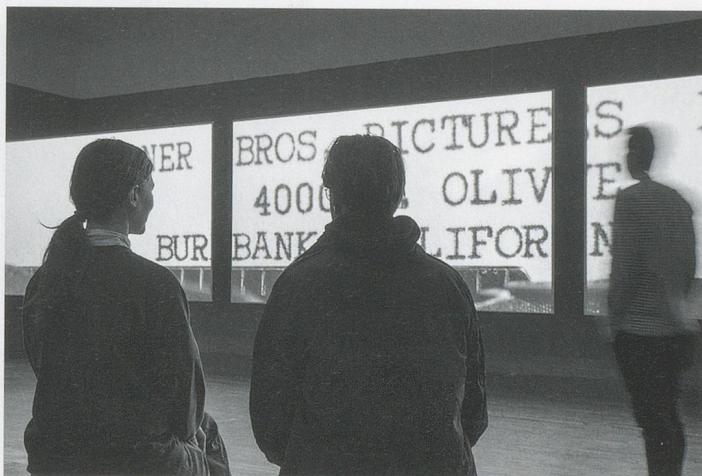
Es mag aufschlussreich sein, danach zu fragen, mit welchen Strategien Medienkünstler Filmkonventionen dekonstruieren. So bricht beispielsweise Pipilotti Rist den «Schein des Wahren»<sup>3)</sup>, der gemäß Vilém Flusser das klassische Erzählkino bestimme und eine Kunst der glatten Oberflächen befördere, durch Aufsplittung ihrer bunt-bewegten Bilder in raumgreifende Mehrfachprojektionen, durch die man richtiggehend hindurchschreiten oder sich darin bequem niederlassen darf, während deren visuelle Kraft eine beinahe körperliche ist. Einen deutlich distanzierteren Ansatz wählt Gerard Byrne: Auch er arbeitet mit der Aufsplitterung seiner aufwendig inszenierten Re-Enactments historischer Szenerien und Interviews auf zahlreiche zeitlich wie räumlich versetzte und im Ausstellungsablauf raffiniert choreographierte Projektionen. Seine Installationsmethode läuft indes einer vollumfänglichen Wahrnehmung der komplexen Filmwerke durch den Betrachter oder einem Eintauchen in eine raumfüllende Bildwelt beinahe schmerzlich zuwider.

Einen anderen Weg beschreitet David Claerbout, der wie Hub-

bard/Birchler in seinen digitalen Arbeiten die temporale Dimension des Mediums thematisiert: Er spielt geradezu mit Zeit und Wahrnehmung, indem er einerseits sich merklich kaum verändernde Filme realisiert oder seine inszenierten Fiktionen in die Realzeit überführt, wenn er dieselben kurzen Sequenzen über einen ganzen Tag hinweg aufnehmen und in der Ausstellung zeitsynchron abspielen lässt, damit also Filmzeit und Realzeit gleichsetzt. Dabei verwendet er ebenfalls die Möglichkeiten der Grossprojektion, die den Raum besetzt, oder er installiert transparente Projektionswände, durch die man als Ausstellungsbesucher hindurchschreiten kann.

Auch Hubbard/Birchler nutzen die Ästhetik der Grossprojektion und ihre geradezu physische Präsenz im Ausstellungsraum. Sie wählen indes einen deutlich an-

deren Zugang, indem sie sich dem allgegenwärtigen «cinema effect» stellen, ihn buchstäblich frontal fordern. Gezielt verzichten sie nämlich in Ein-Kanal-Videoarbeiten wie Mehrfachprojektionen auf begrenzbare, aufwendig strukturierte Verräumlichungen des Films zugunsten komplexer Zeitzyklen und Raumverschachtelungen im Film. In der Präsentation wagen sie die Annäherung an das vertraute Kinoerlebnis, in dem ihre Filme frontal, wenn auch in den Raum gesetzt respektive auf von der Decke gehängten Leinwänden projiziert, beinahe wie «schwebende» Bilder zu betrachten sind. Allerdings unterwandern sie die Bedingungen des klassischen Erzählkinos mit seinen zeitlichen Abfolgen oder räumlichen Einheiten. In ihren nonlinear konzipierten Werken, in denen sie sich langer, vermeintlich statischer Einstellungen und wiederkehren-



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, GIANT, 2014, HD video with sound, 30 min., synchronized 3-channel projection, installation view / GIGANT, HD-Video mit Ton, synchronisierte 3-Kanal-Projektion, Installationsansicht. (PHOTO: FREDERIK NILSEN)

der Motive bedienen, deutet sich ein als zyklisch zu bezeichnender Zeitbegriff an, der im Dauerloop der inszenierten Frontalpräsentation seine präzise umgesetzte Präsentationsform findet. Ihre Werke lassen daher strukturell eher an Poesie denn an Narrationen denken, an eine Form visueller Poesie. Dabei beziehen sich die Künstler auf literarische Vorbilder, explizit insbesondere auf den Verfremdungseffekt in Bertold Brechts epischem Theater. Mit seinen verschiedenen Erzählebenen, ergänzt durch Kommentare oder Musikdarbietungen, bricht sich da die inszenierte Illusion, genauso wie bei Hubbard/Birchler, wenn sie in den neuen Arbeiten unterschiedliche Film- und Bildgattungen miteinander kombinieren, das heißt leicht verschobene Perspektiven auf denselben Gegenstand werfen, die Totalen sich am Detail reiben

oder Bild und Ton zeitlich raffiniert versetzt erscheinen. Zudem arbeitet das Künstlerpaar namentlich in GIANT mit scheinbar beziehungslosen Parallelerzählungen, die sich erst im zeitlichen Ablauf inhaltlich zusammenfügen beginnen. Diese Multiperspektivität wird durch dokumentarische beziehungsweise pseudodokumentarische Beiträge erweitert, ohne dass der gedankliche Zusammenhang zwischen Erzähltem, Erinnertem und Visuellem sich unmittelbar erschliessen würde: Es bleibt ein Moment irritierender Diskrepanz. Vor allem aber dekonstruieren Hubbard/Birchler in ihrer neuen Werktrilogie den sich abzeichnenden filmischen Illusionsraum permanent und reflektieren das eigene Tun und die inszenierten wie realen Produktionsbedingungen, wenn man Tontechniker und Filmcrew bei der Arbeit folgt

und deren Resultate später im Film sieht und hört.

Die anhaltende Beschäftigung mit der Filmtradition vom Stummfilm über das Autorenkino bis zum Hollywood-Klassiker legt nahe, Hubbard/Birchlers Schaffen primär als Diskurs zwischen den Medien, als Kunst über Kunst zu interpretieren. Wenn sie den Film als Konstruktion von Fiktionen enttarnen, reiben sie sich schöpferisch an der Wirkmächtigkeit der vom Kino produzierten Bildwelten. Zugleich durchdringt eine gleichermassen kritisch-distanzierte wie verhalten nostalgische Stimmung ihr Werk, droht doch auch der Glanz der Traumfabrik durch die Möglichkeiten des WWW zu verblassen – gleichsam im Wandel vom kollektiven Filmerlebnis zum isolierten Filmkonsum. In der aktuellen Trilogie gelingt es Hubbard/Birchler mit fragmentierten Erinnerungen an vergangene Ereignisse oder dem grandiosen Kontrast zwischen zerfallenden Filmbauten und der endlosen Weite der Western-Landschaft in unvergleichlicher Weise, grundlegende visuelle Metaphern zu formulieren zum Zyklus des Lebens von Werden, Sein und Vergehen oder zur menschlichen Hybris – festgehalten in einprägsamen Bildern von verlotternden Lichtspielhäusern und zerfallenen Filmkulissen, wie sie allein in der Erinnerung weiterexistieren.

1) Alexander Birchler im Gespräch mit dem Autor, Dublin, 18./19. März 2015.

2) Anne Ellgood, «The Cinema Effect», in *Teresa Hubbard/Alexander Birchler. Sound Speed Marker*, Marfa, 2014, S. 182–194.

3) Vilém Flusser, *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch-Verlag, 1994, S. 120.



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, GRAND PARIS TEXAS, 2009,  
production still / Standphoto.

# «SOUND SPEED MARKER»:



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, *DEAD CAT ON MOVIE MOUNTAIN, SUNSET*, 2011, digital archival print,  $43\frac{1}{4} \times 54\frac{3}{4}$ " / *MIKROPHON AUF DEM FILMBERG, SONNENUNTERGANG*, alterungsbeständiger Digitaldruck, 110 x 139 cm.

Like other video artists of their generation, the American-Swiss duo Hubbard/Birchler (Teresa Hubbard and Alexander Birchler) increasingly exploit the technological potential of digital media in room-size projections of perfectly staged visual inventions. The production of their works largely obeys the exigencies of filmmaking. Typi-

*KONRAD BITTERLI* is curator and deputy director of the Kunstmuseum St. Gallen.

cally presented as single-channel pieces, their films reference conventional narrative cinema while simultaneously subverting its aesthetic. In *SINGLE WIDE* (2002), a car crashes through the thin walls of a mobile home, trashing the interior, the details of which have just been meticulously filmed in a long, slow traveling shot. Despite traces of narrative, we basically watch two dysfunctional scenes, supplemented by fragments of a human drama that is confined to

## Hubbard/ Birchler's Latest Trilogy

*KONRAD BITTERLI*

the precise architectural framework of the claustrophobic trailer. The nonlinear approach of the video, screened as a loop, does not give viewers the gratification of a plot, nor does it elaborate on the potential social implications. *SINGLE WIDE* combines the unedited camera movements of *DETACHED BUILDING* (2001) with the architectural and psychological instabilities of *EIGHT* (2001), in which a girl's eighth birthday party is flooded by torrential rains. This last video



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, *MOVIE MOUNTAIN (MÉLIÈS)*, 2011,  
production still / FILMBERG (MÉLIÈS), Standbild.

shares the emotional potential of *SINGLE WIDE*, culminating in nothing short of an existential crisis through the wanton destruction wrought by a violent collision with domestic order. This first trilogy consolidated the artist duo's international reputation.

In their second, recently completed trilogy "Sound Speed Marker" (2009–14), Hubbard/Birchler no longer confront viewers with violent ruptures and existential abysses, and for the first time, the artists introduce multiple channels. The new works do not show fictional characters on constructed film sets but instead feature real architectures and landscapes, approached with great consideration, often after a lengthy period of research into both archives and the memories and personal histories of third parties.

In *GIANT* (2014), the final work in the trilogy, a young woman is seen in grassy plains, listening in great concentration to a weathered wooden support, as if trying to capture its sound. She is the sound technician, as becomes clear when her microphone appears in the picture frame. Gradually, the entire architectural structure comes into view in the vast landscape, suffused by the warm light of the evening sun—or soon to be buffeted by the wind of a gathering storm. We see and hear lowing cattle, at times slightly out of sync, chirping crickets, and the occasional freight train in the distance. An abrupt flashback, set in 1955, is staged in an anonymous office, where we see keys type the words WARNER BROS. PICTURES, INC. on paper inserted into a mechanical typewriter: The secretary of a film producer is

copying the final draft of a location contract.

The images in the frontal installation of the three-channel video keep switching between the tidy office and the barren plains, the confinement of the large office in distant California and the expanses of the Texan landscape, thus moving between past and present. Similarly, the channels alternate between close-up and long shot or between single pictures almost like stills and a cinematographic panoramic format. In extended takes, Hubbard/Birchler approach the weathered wooden construction, whitewashed by the sun, filming bits of tin cladding still nailed to it and countless scraps of wood and metal scattered on the ground. Over and again, the camera focuses on details, its movement limited, slowly panning, capturing flowers in luminous colors, a raven nesting in the joists, or, in the next take, the faded skeleton of an animal: impressive imagery of the cycle of life. For a long time, the place and its significance remain a mystery. Are these the ruins of a historical building? Or the sparse leftovers of a ghost town? It is not until the camera dispassionately films the flashback of the secretary at work that we realize we are on the location of the 1956 Hollywood classic *Giant*, directed by George Stevens: These are the ruins of Reata, the impressive Texan cattle baron's family mansion, built by the studio for exterior shots in the vast prairie not far from Marfa. Controversial issues resonate in the film such as the role of women in a patriarchal society, the rise of the oil industry,

and racism against Mexican laborers. The role of women reverberates explicitly in *GIANT*, in the reenactment of the 1955 office, occupied by women secretaries with male superiors, or the scenes with a female sound engineer, still unusual today in the male-dominated film business.

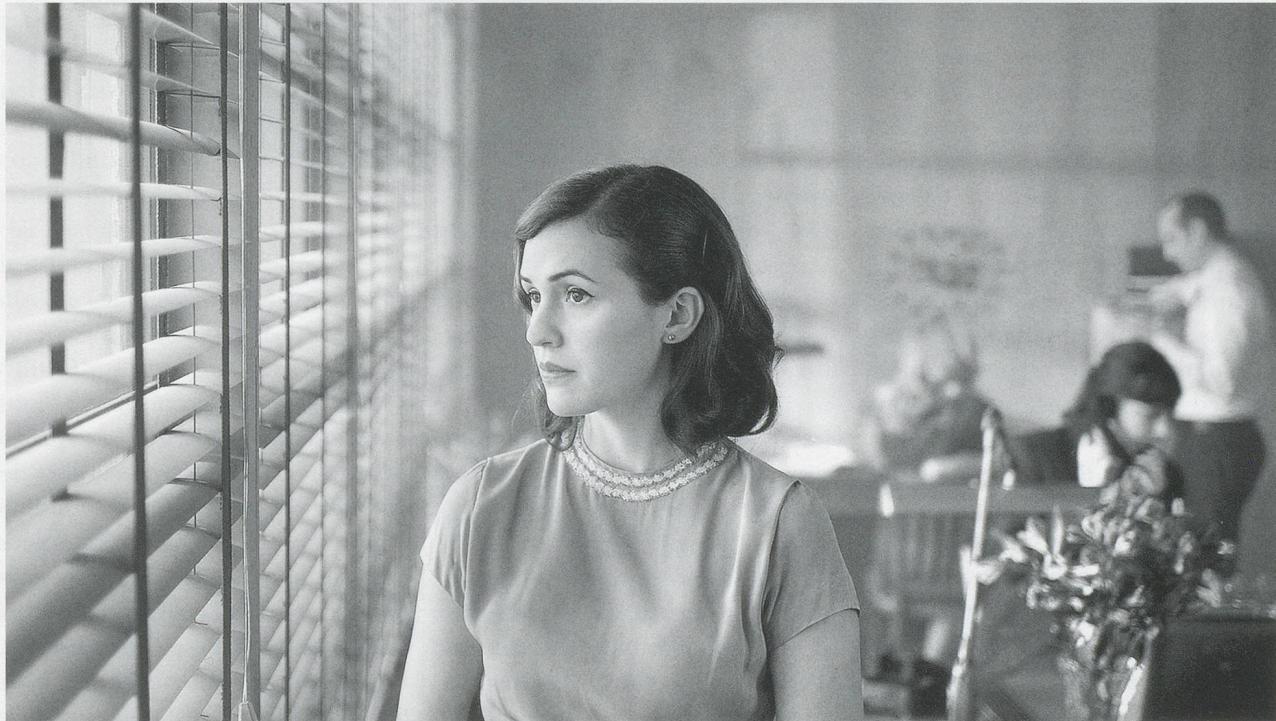
The interviews in the first part of the trilogy, *GRAND PARIS TEXAS* (2009), revive memories of a once sumptuous movie theater in the Texas city of Paris. These scenes are intercut with a film crew setting up their equipment, filming the impressive building from

outside, and then moving within to shoot the remains of the ticket office and the balconies, where they startle nesting pigeons. Interspersed throughout the fifty-four-minute research film are reminiscences of the Grand by the former proprietor and a local film critic, including her recollections of Wim Wenders's cult film *Paris, Texas* (1984), in which the protagonist sets off for Paris but never gets there.

*MOVIE MOUNTAIN* (MÉLIÈS) (2011) reaches still further back into the history of cinema. The title refers to a topographic feature

of the Texan plains where Gaston Méliès—the lesser-known brother of silent-film pioneer Georges—is said to have shot a Western. The story is told in fragments of oral history, which neither clarify the circumstances of the production nor explain the title of the film. Instead, a ranch hand talks about the hopelessness of wanting to work in the film industry and reads aloud from a script that he wrote for a Western. Stills are juxtaposed with the interviews: passing freight trains, landscapes, cattle being driven through grasslands. The video concludes with a sound tech-

TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, *GIANT*, 2014, video still / *GIGANT*, videostill.



nician setting up his microphone on Movie Mountain to start recording, while the camera pans into the distance.

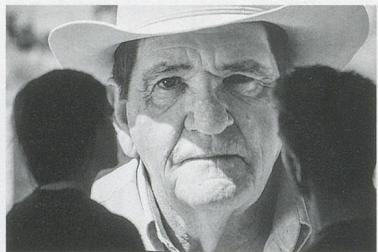
GIANT does not rely on “documentary” interviews, but rather on historical reenactment and the dramatic juxtaposition of the confined office with the great expanse of the prairie. On the basis of detailed archival research, Hubbard/Birchler contrast the matter-of-fact documentation of takes that resemble still lifes—“long photographs,” as the artists call them<sup>1)</sup>—with the film conventions of landscape representation, combining them into a complex cinematic hybrid. The world of movies serve as the point of departure and the linchpin of their art: the Grand as the site of projection and the locus of personal memories; Movie Mountain as a distant point of reference; and both office and ruined stage set in GIANT as places where Hollywood films are organized and produced. In a catalogue essay on “Sound Speed Marker,” curator Anne Ellegood speaks of the omnipresent “cinema effect”<sup>2)</sup> highbred: To say that film, like photography before it, fundamentally altered the visual culture of the twentieth century may be a truism, as is the observation that Westerns have largely created our vision of the American West, but there is no denying that Hollywood was the illusion factory par excellence of our longings, and artists have been confronting the clichés it has produced ever since the invention of the seventh art.

The strategies that various video artists use to deconstruct film conventions are revealing.

Pipilotti Rist undermines the appearance of truth—an indispensable constituent of classical feature films which advances the art of smooth surfaces, according to Vilém Flusser<sup>3)</sup>—by splitting up her colorful images into multiple projections that allow viewers to walk right through them or comfortably settle down within them, there to absorb their almost physical visual impact. Gerard Byrne, on the other hand, takes a more detached stance. He too splits up his elaborately staged reenactments of historical scenes and interviews into numerous fragments, shifting them in space and time, an effect enhanced by the sophisticated choreography of his installations. Byrne’s staging frustrates the

tional scenes in real time, filming the same short sequences all day and then screening them synchronously in the exhibition, thereby equating film time and real time. Claerbout fills spaces with large-scale projections or installs transparent walls, so that visitors find themselves walking through the projected light of the images.

Hubbard/Birchler work with the aesthetics of large-scale projections and their near-physical presence in the gallery, but they take an entirely different approach: They challenge the omnipresent cinema effect head on. In both their single-channel and multiple-channel video works, they deliberately avoid elaborately structured installations in order to focus on complex tem-



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, *MOVIE MOUNTAIN (MÉLIÈS)*, 2011, HD video with sound, 24 min., synchronized 2-channel projection, installation view / FILMBERG (MÉLIÈS), HD-Video mit Ton, synchronisierte 2-Kanal-Projektion, Installationsansicht. (PHOTO: FREDERIK NILSEN)

viewer as it refuses to allow full perception of his complex films or submersion in space-filling imagery.

David Claerbout explores the temporal aspect of film in his digital work, but he takes a different path by making change almost imperceptible. He has also staged fic-

poral cycles and nested spaces *within* the films themselves. To this end, they boldly evoke the familiar movie experience of frontal projection, although the screens are suspended from the ceiling so that the images seem to float. They subvert the temporal sequencing and spatial units of conventional narrative

cinema in nonlinear works with long, static takes and recurring motifs, encouraging a cyclical interpretation of time that is reinforced by the frontal screening and permanent loop. Structurally, the impression is therefore more poetic than narrative, like a form of visual poetry. The artists draw on literary precedents, specifically, the alienation effect of Bertolt Brecht's epic theater. By introducing several narrative levels, complemented by commentaries and music, Brecht undermined theatrical illusion. A similar effect is generated when Hubbard/Birchler combine film and visual genres in their recent work, shifting perspectives on the same subject matter, creating friction between long shot and close-up, and cleverly mismatching image and sound. In *GIANT*, for example, the artists trace what appear to be unrelated parallel narratives that only gradually begin to interweave. The use of multiple perspectives is heightened by documentary and pseudo-documentary contributions, in which the common ground between memories of the past and images of the present is not immediately clear, causing a disconcerting sense of discrepancy. Above all, however, the trilogy definitively deconstructs the space of filmed illusion: The artists reflect on themselves as agents, on both staged and real conditions of production—for instance, by filming sound technicians and other crew at work, the results of which we later hear and see in the film.

The ongoing study of film, from silent movies to Hollywood classics to auteur works, suggests that



TERESA HUBBARD, ALEXANDER BIRCHLER, *GIANT*, 2014, HD video with sound, 30 min., synchronized 3-channel projection, installation view / *GIGANT*, HD-Video mit Ton, synchronisierte 3-Kanal-Projektion, *Installationsansicht*. (PHOTO: FREDERIK NILSEN)

one might interpret Hubbard/Birchler's oeuvre primarily as a discourse between media, as art about art. By revealing that film constructs fictions, they clash creatively with the potency of the movie image. A mood of both critical detachment and subtle nostalgia informs their work, especially since the gloss of the glamour factory is under assault from the Web, which is spurring the transition from collective to isolated consumption of films. In "Sound Speed Marker," with its fragmented memories of long-past events and the portentous contrast between skeletal remains of film sets and the limitless expanse of the Western landscape, Hubbard/

Birchler have compellingly formulated a series of incomparable visual metaphors—not only of the eternal cycle of becoming, being, and passing but also of human hubris, as the former glory of dilapidated movie theaters and decaying film sets is gradually relegated to memory.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Alexander Birchler, in conversation with the author, Dublin, March 18–19, 2015.

2) Anne Ellegood, "The Cinema Effect," in *Teresa Hubbard/Alexander Birchler: Sound Speed Marker* (Marfa, Texas: Ballroom Marfa, 2014), 182–94.

3) Vilém Flusser, *Gestures*, transl. Nancy Ann Roth (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014).