

**Teresa Hubbard /
Alexander Birchler**

No Room to Answer Projections

Ausstellungsführer
Exhibition Guide



Teresa Hubbard / Alexander Birchler
No Room to Answer – Projections
28. Februar – 10. Mai 2009
Württembergischer Kunstverein Stuttgart



Eine Ausstellung des / An exhibition by:
Württembergischen Kunstvereins Stuttgart

KuratorInnen / Curators:
Hans D. Christ, Iris Dressler

Leihgeber und Partner / Lenders and Partners:
Modern Art Museum of Fort Worth, Texas
Aargauer Kunsthaut, Aarau
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
Kunsthaut Zürich
Museum Sammlung Goetz, München / Munich
Burger Collection, Hong Kong und Schweiz / and Switzerland
Kunstmuseum St. Gallen
John and Julie Thornton, Austin
Galerie Barbara Thumm, Berlin
Tanya Bonakdar Gallery, New York
Galerie Bob van Orsouw, Zürich / Zurich

Gefördert durch / Supported by:



Baden-Württemberg



schweizer kulturstiftung
prohelvetia



Mit Unterstützung der
Stiftung
Landesbank Baden-Württemberg

LB BW

HUGO BOSS

Helmut Nanz Stiftung
zur Förderung von
Kunst und Kunsterziehung

Hypo-Kulturstiftung



Teresa Hubbard / Alexander Birchler
No Room to Answer – Projections
28. Februar – 10. Mai 2009
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Ausstellungsarchitektur / Exhibition's Architecture:

Konzept / Concept:

Die KünstlerInnen und / The artists and Hans D. Christ

Technischer Leiter / Technical director:

Serge de Waha

Aufbauteam / Construction Team:

Ulricke Buck, Helmut Dietz, Oliver Hermann, Julia Heuer, Michael P. Hofmann,
Jan Löchte, Philip Mercier, Sven Neu, Laurens Nitschke, Tino Panse, Marco Schmitt,
Janek Sliwka, Oliver Stiegler

Katalog / Catalogue

Hubbard / Birchler. No Room to Answer

Hrsg. / Ed.: Andrea Karnes

für das / for the Modern Art Museum of Fort Worth

und den / and the Württembergischen Kunstverein Stuttgart

Deutsch-Englisch / German-English

Hatje Cantz, 2008, ISBN 978-3-7757-2267-4

29,80 Euro (25 Euro Mitglieder des / Members of WKV)

Teresa Hubbard / Alexander Birchler

www.hubbardbirchler.net

Die Künstler danken Hans D. Christ und Iris Dressler sowie allen Mitarbeitern des Württembergischen Kunstvereins, die geholfen habe, diese Ausstellung zu realisieren. Ein weiterer Dank gilt den Leihgebern und Partnern sowie allen, die an der Produktion der in der Ausstellung gezeigten Werke beteiligt waren. Eine vollständige Liste der Filmcrews und Danksagungen findet sich unter www.hubbardbirchler.net sowie im Ausstellungskatalog *No Room to Answer*.

The Artists would like to give special thanks to Hans D. Christ, Iris Dressler and the entire staff at the Württembergischer Kunstverein who helped to make this exhibition possible. Additional thanks goes to the lenders and partners and to everyone who has contributed to the production of the exhibited works. A full list of film crew credits and acknowledgements can be found at www.hubbardbirchler.net and in the exhibition catalogue, *No Room to Answer*.

Hans D. Christ / Iris Dressler

6 Einführung

8 Introduction

Hans D. Christ / Iris Dressler

10 Projektionen, Architekturen, Räume

16 Projections, Architectures, Spaces

Teresa Hubbard / Alexander Birchler

26 Aus unserem Archiv / From Our Archive

Raum 1 / Space 1

30 Johnny, 2004

34 Grand Paris Texas, 2008



Raum 2 / Space 2

42 House with Pool, 2004

46 Night Shift, 2005-2006



Raum 3 / Space 3

52 Single Wide, 2002

56 Eight, 2001

60 Detached Building, 2001



Einführung

Die Ausstellung *No Room to Answer – Projections* zeigt mit sieben Videoinstallationen zentrale Aspekte des Werks von Teresa Hubbard und Alexander Birchler auf, das auf unvergleichliche Weise die Erzählformen der Bühne und des Kinos erweitert. Begleitend dazu präsentiert das in Austin lebende schweizerisch-US-amerikanische Künstlerduo eine Auswahl an Materialien aus den Entstehungsprozessen der verschiedenen Werke.

In ihren filmisch wie architektonisch aufwendig produzierten Videoarbeiten bringen Hubbard und Birchler die Übergänge zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, An- und Abwesenheit, Innerlichkeiten und Äußerlichkeiten ins Spiel. Sie loten Konflikte um Begehren und Verdrängen, Geschlechterpositionen, Erinnern und Vergessen aus. Das Haus beziehungsweise die Behausung als ein instabiler Raum zwischen Heim und Heimsuchung spielt dabei oftmals eine zentrale Rolle. Mit ihren offenen Erzählungen, die auf komplexe Weise Handlungen und Handlungsräume miteinander verklammern, heben Hubbard und Birchler die raum-zeitliche Ordnung aus den Angeln. Schauplätze sind dabei sowohl reale Orte als auch Kulissen, die sich die KünstlerInnen auf der Basis persönlicher Erlebnisse, historischer Recherchen, literarischer oder filmischer Vorlagen aneignen.

Als europäische Premiere zeigt der Württembergische Kunstverein die Videoinstallation *Grand Paris Texas*, die 2008 entstand. Protagonist der Arbeit ist „The Grand“, ein seit Jahren leer stehendes Kino in Paris, Texas – jener Ortschaft, die Wim Wenders mit seinem gleichnamigen Film von 1984 berühmt machte, obwohl sie darin gar nicht auftaucht. *Grand Paris Texas* verschränkt verschiedene Erzählungen und Metaerzählungen miteinander: über einen ausgedienten Ort filmischer Illusionen, über eine Kleinstadt und deren Verschränkungen sowohl mit Wim Wenders Film als auch mit der französischen Hauptstadt und über die Techniken und Produktionsweisen des Filmemachens selbst. Hubbard und Birchler greifen in *Grand Paris Texas* erstmals Formate des Dokumentarischen

auf, um sich gleichermaßen realen wie imaginären Räumen und Situationen anzunähern.

Teresa Hubbard, geboren 1965 in Dublin, Irland, und Alexander Birchler, geboren 1962 in Baden, Schweiz, arbeiten seit 1990 zusammen. Ihre Werke wurden auf zahlreichen Biennalen, darunter die Biennale von Venedig (1999), die Busan Biennale (2008) oder Liverpool Biennale (2008) und in Ausstellungshäusern wie dem Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C., dem Museum für Gegenwartskunst, Kunstmuseum Basel, dem Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, der Pinakothek der Moderne in München, dem Whitney Museum in New York, dem Mori Museum in Tokyo oder der Reina Sofia in Madrid gezeigt.

2008 widmete das Modern Art Museum of Fort Worth dem Künstlerduo mit der Ausstellung *No Room to Answer* eine umfassende Einzelausstellung. Der Württembergische Kunstverein fokussiert mit *No Room to Answer – Projections* eine umfangreiche Auswahl von Videoinstallationen der KünstlerInnen. Eine weitere Station und Variation der Ausstellung zeigt das Aargauer Kunstmuseum im Herbst 2009.

Den beiden KünstlerInnen gilt unser großer Dank: für ihr Vertrauen, eine intensive Zusammenarbeit und für ein immer wieder überraschendes Werk. Dank auch an alle Förderer, Leihgeber und Partner der Ausstellung – und an das Team des Kunstvereins.

Hans D. Christ, Iris Dressler

Introduction

From February 28 to May 10, 2009 the Württembergischer Kunstverein is showing the exhibition *No Room to Answer – Projections* by the Swiss/U.S. artist duo based in Austin, Texas, Teresa Hubbard and Alexander Birchler. With seven video installations, the exhibition presents central aspects of Hubbard and Birchler's work, which expands the narrative forms of theater and cinema in an unparalleled way.

In their elaborately produced video works—both filmically and architecturally—Hubbard and Birchler bring into play the shifts between the conscious and the subconscious, presence and absence, inwardness and outwardness. They fathom conflicts involving desire and repression, gender positions, remembering and forgetting. The house, or the dwelling, as an unstable space between home and haunting, frequently comes to the fore in their work as well.

Through their open narratives, which interweave agency and its spaces in a complex manner, Hubbard and Birchler unhinge the spatiotemporal order. Involved scenes include both real locations and mise-en-scènes appropriated by the artists based on personal experiences, historical research, and literary or filmic sources.

The European premiere of the video installation *Grand Paris Texas* from 2008 is being hosted by the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart. The protagonist of the work is "The Grand," a long-abandoned cinema in Paris, Texas—the same small town made famous by Wim Wenders through his 1984 film of the same name, without the actual town even having made an appearance. *Grand Paris Texas* interweaves various narratives and metanarratives: about an obsolete site of filmic illusions, about a small town and its entanglements with Wim Wenders's film as well as with the French capital, and about the techniques and production methods of filmmaking itself. In *Grand Paris Texas*, Hubbard and Birchler for the first time take up formats of the documentary so as to equally approach both real and imaginary spaces and situations.

Teresa Hubbard, born 1965 in Dublin, Ireland, and Alexander Birchler, born 1962 in Baden, Switzerland, have been working together since 1990. Their works have been shown in numerous biennials, including the Venice Biennale (1999), the Busan Biennale (2008), or the Liverpool Biennial (2008) and in exhibition venues like the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C., the Museum of Contemporary Art at the Kunstmuseum Basel, the Hamburger Bahnhof–Museum for Contemporary Art in Berlin, the Pinakothek der Moderne in Munich, the Whitney Museum in New York, the Mori Art Museum in Tokyo, and the Reina Sofía in Madrid.

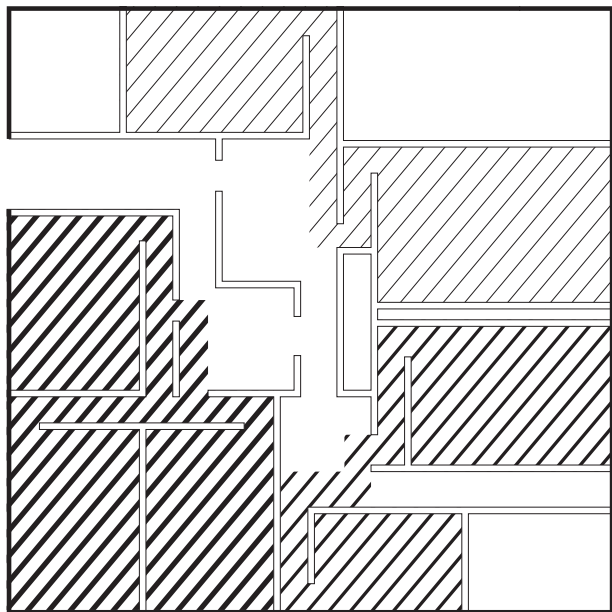
In 2008, the Modern Art Museum of Fort Worth dedicated a comprehensive solo exhibition to the artist duo with *No Room to Answer*. Now with *No Room to Answer – Projections*, the Württembergischer Kunstverein is focusing on a wide selection of video installations by the artists. A further variation on the exhibition will be offered by the Aargauer Kunstmuseum in Aarau, Switzerland in the fall of 2009.

To both artists we extend our deep thanks: for their trust, for an intensive process of collaboration, and for work that continually reveals new surprises. Thanks also to the sponsors, lenders and partners of the exhibition – and to the team of the Kunstverein.

Hans D. Christ, Iris Dressler

Projektionen, Architekturen, Räume

Raum 1 /// Raum 2 /// Raum 3 ///



Projektionen

Der Ausstellung von Teresa Hubbard und Alexander Birchler im Württembergischen Kunstverein liegt eine Reihe von Prozessen zugrunde, die von der retrospektiv gefassten Ausstellung im Modern Art Museum of Fort Worth (2008) hin zu einer als dichte Gesamtinstallation gefassten Version in Stuttgart führte. Der neue Zusatz im Titel der Ausstellung, *Projections*, deutet dabei in zwei Richtungen: Zum einen verweist er auf eine Fokussierung der Videoprojektionen¹, das heißt des filmischen Werks der KünstlerInnen, zum anderen rekurriert der Begriff auf die Übertragung des „Eigenen“ auf das „Andere“, auf die imaginäre, vorgeifende und wunscherfüllende Konstruktion von Wirklichkeiten. Beides wird in den Arbeiten von Hubbard und Birchler gleichermaßen angeboten wie aufgeschoben. Ist das Kino der Ort schlechthin, an dem sich die Doppeldeutigkeit des Begriffs der Projektion manifestiert, so sind es seine linearen Erzählweisen, die von den KünstlerInnen durchkreuzt werden. Denn ihre Erzählungen bieten weder Anfang noch Ende, folgen keiner Kohärenz von Ursache und Wirkung, generieren Fragen über Fragen, die keinen „Raum für Antworten“ lassen.

Architekturen

„Immerhin wäre ein Film ohne Dekor nackt“², kommentiert Helmut Weihsmann seine Überlegungen zum Interieur von Filmarchitekturen. Hubbards und Birchlers filmische Illusionsräume sind mitunter überladen von Dekor. Es verweist auf die Lebensumstände der Protagonisten und treibt durch die unterschiedlichen Tempi, mit denen die Kamera es abtastet, die Handlung voran. Die detailreiche Ausstattung übernimmt dabei auch immer die Rolle eines offenen Projektionsfelds, das Hinweise auf die mögliche seelische Verfasstheit der darin agierenden Charaktere gibt. Die sich an den Oberflächen der Filmarchitektur ablagernden Details verdichten die Beziehung von Raum, Handlung und Handelnden auf eine solche Weise, dass die „zum Bild gewordene Architektur“³ einer „Gleichsetzung von innerer Befindlichkeit und äußerem Architekturbild“⁴ entspricht. Zugleich verunsichern die komplex geloopten, verräumlichten

Erzählungen die zeitliche Struktur des „Davor“ oder „Danach“. Nie weiß man, wann und wo wer zuerst anwesend war, welche Handlung von welchem Punkt aus die nächste bedingte oder aus welcher Perspektive Historisch-Dokumentarisches in der Gegenwart wiedererzählt wird. Zwischen Innenraum und Außenraum changierend, durch Ein- und Ausblicke verschachtelt, wird der Filmset selbst zu einem emotional aufgeladenen wie formalen Referenzraum, der sich sowohl als Psychogramm als auch als „architektonischer Filmschnitt“⁵ lesen lässt.

Diese hier nur kurz skizzierten Raumkonzepte der Videowerke von Hubbard und Birchler bildeten die Grundlagen für erste Entwürfe der Ausstellungsarchitektur, die – ebenso wie die Filmarchitektur der KünstlerInnen – die Atmosphäre einer verschachtelten Kulissen- beziehungsweise Bühnenarchitektur herstellen sollte. Zugleich dient die Ausstellungsarchitektur der Vermittlung zwischen den komplexen Erzählweisen der Werke und dem Betrachter. Das heißt, sie erfüllt keinen Selbstzweck, sondern generiert vielmehr einen transitorischen Raum, der die Beziehung vom Rezipient zum Werk strukturiert und dieses Verhältnis transparent hält. Es geht weder um eine Verdopplung des Illusionsraums der Filmarchitektur, noch um szenografische Überwältigungsstrategien, sondern um die Versachlichung der Beziehung zwischen dem illusionären Werk- und dem konstruierten Ausstellungsraum. In diesem Sinne ist der Raum der Ausstellung „nackt“ und verkleidet seine Funktion nicht mit zusätzlichem Dekor.

Räume und Passagen

In enger Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen wurden verschiedene Raummodelle entwickelt, die zum einen den spezifischen technischen Anforderungen der Werke – abgedunkelte Kojen, vorgegebene Projektionsgrößen, Schallisolierung et cetera – folgten. Zum anderen ging es darum, die sieben Installationen aus den Jahren 2001 bis 2008 in Paaren beziehungsweise Gruppen zusammenzufassen, die sich aus inhaltlichen wie formalen Aspekten herleiten. Auf dieser Basis entstand ein dichter labyrinthischer Parcours, der die verschiedenen dunklen Raumsegmente,

die jeweils mehrere Arbeiten umfassen, durch helle Passagen miteinander verbindet – und dies nicht nur auf funktionaler, sondern auch auf einer metadiskursiven Ebene. Denn in den Passagen präsentieren Hubbard und Birchler diverse Vitrinen mit ausgewählten Substituten ihrer Werkprozesse, das heißt mit Modellen, Skizzen, Drehbüchern, Setfotos, Requisiten et cetera, die den jeweils an die Passagen anschließen den Videoinstallationen beziehungsweise Werkkomplexen zugeordnet sind. Diese Substitute, die zwischen dem Konzeptionellen, Dokumentarischen und persönlichen Narrativen angesiedelt sind, verweisen auf einen Zwischenbereich der künstlerischen Produktion. Sie sind weder das Werk selbst, noch erläutern sie dieses, sondern sind Ablagerungen seiner Entstehung.⁶

Das für die Ausstellung entwickelte Raumgefüge setzt sich auf mehreren Ebenen gleichermaßen in Beziehung wie auf Distanz zu den inneren Strukturen der Videoinstallation und ihren bildmächtigen Angeboten. Während die labyrinthischen räumlichen Verschachtelungen auf die komplexen architektonischen wie narrativen Strukturen der Werke von Hubbard und Birchler rekurrieren, bieten die hellen Passagen beziehungsweise Kammern nicht nur Orientierung und Übersicht, sondern folgen mit den die Werkprozesse aufzeigenden Materialien auch dem Motiv der Desillusionierung. Zugleich erschließen sich hier auf einer Metaebene die in der Ausstellung angelegten Zuordnungen zwischen den Werken.

Raum 1 Johnny; Grand Paris Texas

Raum 1 verschränkt die Werke *Johnny* (2004) und *Grand Paris Texas* (2008) miteinander. Beide Arbeiten greifen historische Kontexte auf und zeichnen sich dadurch aus, dass die Figuren, die hier auftreten – die jugendlichen Mitglieder der Blaskapelle in *Johnny* wie die Einwohner von Paris, Texas in *Grand Paris Texas* –, sich selbst spielen. Während in *Johnny* mit dem intonierten Lied *When Johnny Comes Marching Home* auf die Geschichte der US-amerikanischen Sezessionskriege angespielt wird, ist der mediale Transmitter in *Grand Paris Texas* Wim Wenders' Film *Paris*,

Texas von 1984. Neben weiteren Aspekten ist es das Motiv der Wieder-
aufführung, des erneuten Aufsuchens einer historischen Narrative
mittels ihrer medialen Repräsentationen (Lied, Film), das die beiden Werke
verbindet. In *Grand Paris Texas* greifen Hubbard und Birchler allerdings
erstmalig Formate des Dokumentarischen auf.

Raum 2 *House with Pool; Night Shift*

House with Pool (2004) und *Night Shift* (2005 – 2006) sind beides Arbeiten,
deren Erzählungen über die subtil verschobenen Spiegelverhältnisse
zwischen den Handelnden, Handlungen und Objekten organisiert sind. In
Night Shift schieben sich die Motive der Wiederholung und Abweichung
in die Interaktionen zwischen Polizeibeamten ein, die während der Nacht-
schicht über die Schwellen von Wach- und Traumzuständen sinnieren.
In *House with Pool* bleiben nicht nur die Übergänge zwischen Traum, Ein-
bildung und Wirklichkeit gänzlich ungeklärt, sondern auch die zeitlichen
Parameter der Ereignisse, die sich in asymmetrischen Spiegelungen
endlos aufeinander zu- und voneinander wegbewegen.

Raum 3 *Eight; Detached Building; Single Wide*

Raum 3 umfasst einen dreiteiligen Werkzyklus, bestehend aus den Video-
arbeiten *Eight* (2001), *Detached Building* (2001) und *Single Wide* (2002).
Auf den ersten Blick sind es die drei Lebensalter der Protagonistinnen
– in *Eight* ein kleines Mädchen, in *Detached Building* ein Teenager und
in *Single Wide* eine junge Frau –, die die Arbeiten wie in einer Art chrono-
logischen Aufzeichnung des „Frau-Werdens“ miteinander verbinden.
Darüber hinaus sind die scheinbar nahtlose Verschränkung zwischen
Innen- und Außenräumen, die Suggestion einer konstanten Kamera-
fahrt sowie ein paradoxer Loop signifikante Merkmale aller drei Installa-
tionen. Hubbard und Birchler wenden hier einen „Trick“ an, der auf
Alfred Hitchcocks Film *Rope* (*Cocktail für eine Leiche*, 1948) zurückgeht.
Indem die Kamera dicht an ein Objekt, zum Beispiel eine Wand, heran-
fährt und so ein kurzes Schwarzbild erzeugt, kann an dieser Stelle
ein unsichtbarer Schnitt durchgeführt und zugleich die Illusion einer

ungebrochenen Kamerafahrt aufrechterhalten werden. In allen drei
Arbeiten führt dieser „Trick“ jedoch zu Irritationen zwischen der
An- und Abwesenheit der Figuren sowie den zeitlichen und kausalen
Zusammenhängen der Erzählung. Ein weiterer Protagonist der drei
Arbeiten ist jeweils die schaukastenartige Kulisse einer Behausung, die
gleichermaßen für Ein- und Ausschlüsse, Heim und Heimsuchung,
Begehren und Verdrängung steht.

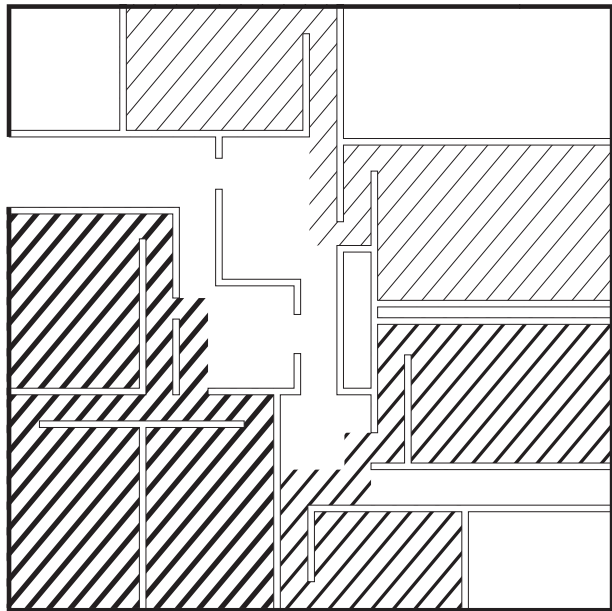
In unterschiedlichen geometrischen Figuren bewegt sich die Kamera
entlang dieser Behausungen und dessen, was sich darin und darum
ereignet: in *Eight* in Form einer Acht, in *Detached Building* in Form eines
Halbkreises und in *Single Wide* in Form eines Kreises.

Hans D. Christ, Iris Dressler

- 1 Die Ausstellung im Modern Art Museum of Fort Worth zeigte neben den Videoinstallationen
auch das fotografische Werk und einige Objekte des Frühwerks (s. Katalog zur Ausstellung
No Room To Answer).
- 2 Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen – Architektur im Film*, Wien 1988, S. 11.
- 3 „Die Architektur des Films – die Innen- und die Außenräume – ist immer eine abgebildete,
abphotographierte, zum Bild gewordene Architektur.“ Hans Dieter Schaal, *Learning from
Hollywood. Architecture and Film. Architektur und Film*, Stuttgart, London 1996, S. 17.
- 4 Ebd., S. 24.
- 5 Ebd., S. 94.
- 6 „Aber wenn man in einem Notizbuch voller Aphorismen einen Bezug, einen Hinweis auf
ein Rendez-vous oder eine Adresse oder eine Wäschereirechnung findet: Werk oder nicht
Werk? Aber warum nicht? [...] Die Werktheorie existiert nicht und denen die naiv beginnen,
ein Werk herauszugeben, fehlt eine solche Theorie, so daß ihre empirische Arbeit deshalb
sehr rasch ins Stocken gerät.“ Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: ders., *Schriften zur
Literatur*, Frankfurt/M 1988, S. 13.

Projections, Architectures, Spaces

Space 1 /// Space 2 /// Space 3 ///



Projections

Underlying the exhibition by Teresa Hubbard and Alexander Birchler at the Württembergischer Kunstverein are a series of processes that have led from the exhibition at the Modern Art Museum of Fort Worth (2008), conceived as a retrospective, all the way to a version conceptualized as a compact comprehensive installation in Stuttgart. The new addition to the title of the exhibition, *Projections*, is geared in two directions: it firstly references a focusing of the video projections,¹ that is, of the filmic works of the artists, and the term secondly references the conveyance of the "individual" to the "other," the imaginary, anticipatory, and wish-fulfilling construction of realities. Both are, in the works of Hubbard and Birchler, tendered and adjoined in equal measure. If cinema is the ultimate site for the ambiguity of the concept of projection to manifest, then its linear narrative perspectives are those being countered by the artists. For their narratives provide neither beginning nor end, fail to pursue coherency of cause and effect, and generate questions upon questions that leave "no room to answer."

Architectures

"After all, a film without décor would be naked"² is how Helmut Weishmann has formulated his reflections on the interior spaces of film architectures. Hubbard and Birchler's filmic spaces of illusion are, on occasion, marked by a plethora of décor. It references the life circumstances of the protagonists and advances the plot through the various tempi at which it is scanned by the camera. Here, the detailed setting always likewise takes on the role of an open field of projection that gives clues to the possible mental and emotional state of the acting characters. The details dwelling on the surfaces of the film architecture intensify the relationship between space, plot, and actors such that the "architecture turned into an image"³ equates to "the state of mind and the external architectural image."⁴ At the same time, the complexly looped, spatial narratives upset the temporal structure of the "before" and "after." One never knows whether when, who, or where was present first, which plot has determined the next from

which station, or from which perspective the historical-documentary is retold in the present. Oscillating between interior and exterior space, convoluted through scenes and perspectives, the film set itself becomes a space of reference that is emotionally charged as well as formal, which can be interpreted both as a psychogram and as “an architectural editor.”⁵

The spatial concepts of Hubbard and Birchler’s video works, only briefly sketched here, provided the foundations for the initial drafts of the exhibition architecture, which is meant to effect—as is the film architecture by the artists—an atmosphere of a convoluted mise-en-scène or stage architecture. The exhibition architecture has likewise been conceived as a mediator in exploring the complexity-charged content of the works. In other words, the architecture—in lieu of being an end in itself—rather generates a transitory space that establishes a framework for the relationship between viewer and artwork, facilitating the transparency of this interrelationship. Here, it is not a question of a replication of the illusory space presented by film architecture or by the set décor, nor of scenographic strategies of mastery, but instead is a matter of the objectification of the relationship between the illusionary space for the works and the devised exhibition space. In this sense, the space encompassing the exhibition is “naked” and doesn’t clad its functionality with superfluous décor.

Spaces and Passages

Through close collaboration with the artists, various spatial models were developed that responded to, for one, the works’ specific technical requirements: dimmed booths, predefined projection dimensions, acoustic insulation, et cetera. Additionally, the seven installations from the years 2001 to 2008 were to be grouped in pairs or clusters according to both content-related and formal considerations. Founded on this constellation a dense labyrinthine parcourse emerged, which interconnects through lighted passages the different unilluminated spatial segments that each encompass numerous works—and this not only on a functional

but also on a metadiscursive level. For in the passages Hubbard and Birchler display a diverse range of vitrines with select items in substitute for their working processes—for instance, models, sketches, screenplays, set photos, props, and so forth—that directly correlate with the video installations or work complexes adjoining the respective passages. These substitutes, set between the conceptual, the documentary, and the personal narrative, reference an intermediate realm of artistic production. They do not embody the work itself—nor do they elucidate it—but instead constitute precipitates of its process of creation.⁶

The spatial layout developed for the exhibition is, on multiple levels, equally set in relation with and at a distance to the inner structures of the video installation and its visually enveloping presentations. While the labyrinthine spatial convolutions reflect the complex architectural and narrative structures of Hubbard and Birchler’s works, the bright passages or chambers offer not only a means of orientation and overview but also follow the motif of disillusionment via the materials demonstrating the working processes. At the same time, the correlations between the works as conceptualized in the exhibition are made accessible here on a metalevel.

Space 1 *Johnny; Grand Paris Texas*

Space 1 intertwines the works *Johnny* (2004) and *Grand Paris Texas* (2008). Both works take up historical contexts and are distinguished by the fact that the characters appearing here—the adolescent members of the marching band in *Johnny* as well as the residents of Paris, Texas in *Grand Paris Texas*—are playing themselves. While in *Johnny* the history of the American Civil War is alluded to through the singing of the song *When Johnny Comes Marching Home*, the medial transmitter in *Grand Paris Texas* is Wim Wenders’s film *Paris, Texas* from 1984. Along with further facets, it is the motif of reenactment—of the renewed frequenting of a historical narrative by means of its media-related representations (song, film)—that conjoins both works. Yet in *Grand Paris Texas* Hubbard and Birchler adopt formats of the documentary for the very first time.

Space 2 *House with Pool; Night Shift*

House with Pool (2004) and *Night Shift* (2005–2006) are both works comprehending narratives orchestrated through the subtly shifting mirror relations among actors, plots, and objects. In *Night Shift* the motifs of repetition and deviation are interposed amongst the interactions between police officers who are pondering the thresholds between states of sleep and awakesness during the night shift. In *House with Pool* the transitions between dream, imagination, and reality remain completely unresolved, as do the temporal parameters of the events that are perpetually moving toward and away from each other in asymmetrical mirror imaging.

Space 3 *Eight; Detached Building; Single Wide*

Space 3 encompasses a three-part cycle of works made up of the video works *Eight* (2001), *Detached Building* (2001), and *Single Wide* (2002). At first glance it is the three different ages of the protagonists — a small girl in *Eight*, a teenager in *Detached Building*, and a young woman in *Single Wide*—connecting the works like a kind of chronological chronicle of “becoming-a-woman.” Moreover, the apparently seamless interleaving of interior and exterior spaces, the evocativeness of an ongoing camera pan, and a paradoxical loop are all significant features of all three installations. Hubbard and Birchler are integrating a “trick” here — one that goes back to Alfred Hitchcock’s film *Rope* (1948)—where the camera zooms in closely on an object, for example a wall, thus briefly creating a black screen, at which point an invisible cut can be made while simultaneously effecting the illusion of an uninterrupted tracking shot. In all three works, however, this “trick” evokes irritation respecting the presence and absence of the characters as well as the temporal and causal contexts of the narrative. A further protagonist in the respective three works is the showcase-like backdrop of a dwelling that equally represents inclusion and exclusion, home and haunting, desire and repression. The camera moves in varying geometric constellations along these dwellings and the happenings in their interior and exterior spheres: in

Eight in the figure of an eight, in *Detached Building* in the figure of a semicircle, and in *Single Wide* in the figure of a circle.

Hans D. Christ, Iris Dressler

- 1 The exhibition at the Modern Art Museum of Fort Worth also presented, along with the video installation, the photographic work and several objects from their early work (see catalogue of the exhibition *No Room To Answer*).
- 2 Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen: Architektur im Film* (Vienna: Promedia, 1988), p. 11.
- 3 “Film architecture—interiors and exteriors—is always architecture that has been depicted, photographed, turned into an image.” Hans Dieter Schaal, *Learning from Hollywood, Architecture and Film* (Stuttgart and London: Edition Axel Menges, 1996), p. 16.
- 4 Ibid., p. 22.
- 5 Ibid., p. 94.
- 6 “What if, within a workbook filled with aphorisms, one finds a reference, the notation of a meeting or of an address, or a laundry list: Is it a work, or not? Why not?... A theory of the work does not exist, and the empirical task of those who naively undertake the editing of works often suffers in the absence of such a theory.” Michel Foucault, “What is an Author?,” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), pp. 103–104.





Aus unserem Archiv / From Our Archive



Abgerissene Kinokarten, Grundrisssskizzen auf einer Serviette vom Abendessen, Castingpläne, Zeichnungen, Presseauschnitte von Todesanzeigen, ein dreckiger Pullover, überarbeitete Skripts, Notenblätter, ein Messer, eine falsche Perlenkette, beschädigte Negative von Hochzeitsfotos, zerrissene Drehbücher, eine durchgestrichene Einkaufsliste, die wir in einem leer stehenden Wohnmobil fanden, Drehpläne, Continuity Polaroids, ein Schlüssel vom Haupteingang des Grand Theaters in Paris, Texas... Wir haben versucht, möglichst viele Gegenstände zu behalten, doch wurden ebenso viele Dinge weggeworfen wie aufbewahrt, und einiges ging einfach verloren.

Eine kleine Auswahl von Dingen wurde eingepackt und an den Württembergischen Kunstverein geschickt. Die Gegenstände werden neu geordnet und in Vitrinen ausgestellt. Wir werden ihre Anwesenheit in unserem Studio in den nächsten Monaten vermissen, denn die Pflege eines Archivs erinnert uns an die unendlichen Entscheidungen, die wir hätten treffen können, und an diejenigen, die wir schlussendlich trafen.

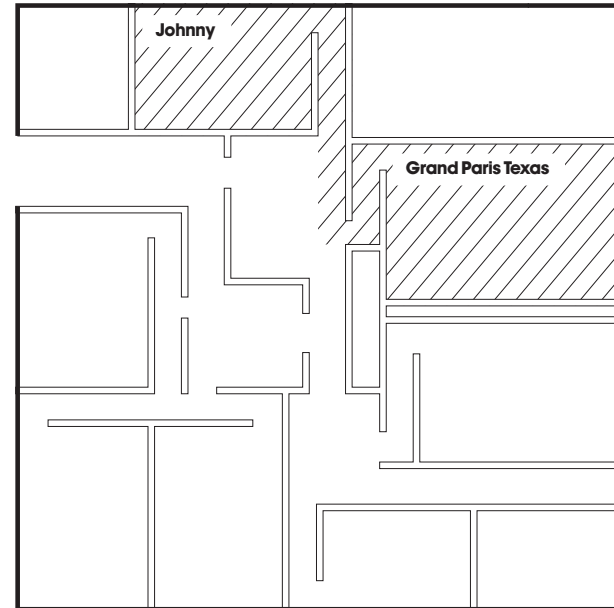
Torn cinema ticket stubs, floor-plan notes on a dinner napkin, casting session schedules, drawings, newspaper obituary clippings, a soiled sweater, revised scripts, sheets of music notation, a knife, a fake pearl necklace, damaged negatives from a wedding, torn storyboards, a scratched-out shopping list we found in an abandoned single wide trailer home, camera log books, continuity Polaroids, a key from the front door of the Grand Theater in Paris, Texas... We have tried to hold on to as many items as we can, but as many items have been discarded as were kept, and some of the stuff just simply got lost.

A small selection of objects were packed in boxes and shipped to the Württembergischer Kunstverein. The items will be rearranged and displayed in tabletop vitrines. We will miss not having these objects surrounding us in the studio over the next few months—as keeping an archive reminds us of the infinite choices we could have made and of the finite choices we did make.

Teresa Hubbard / Alexander Birchler

Werke in der Ausstellung / Works in the exhibition

Raum 1 Space 1



Johnny, 2004



High Definition Video mit Ton, Dauer: 03:51 Min., Loop
High-definition video with sound, length: 03:51 min., loop



Johnny fokussiert die in rote Uniformen gekleideten jugendlichen Musiker einer Blaskapelle. Der Trompeter hat das Lied *When Johnny Comes Marching Home* angestimmt, doch die anderen Mitglieder der Kapelle scheinen sich nicht dazu durchringen zu können, ihn musikalisch zu begleiten. Die Kamera rückt sehr dicht an den Spieler sowie an die Spielverweigerer heran. Während wir vom Gesicht des Trompeters dabei nur Fragmente zu sehen bekommen, können wir ungehindert in die teils angespannten, teils verhaltenen Gesichter der Nichtspieler blicken. Es sind immer Einzelporträts, nie sehen wir die gesamte Gruppe. Auch die Hände der Musiker, die verschiedene Instrumente bereithalten, werden von der Kamera erfasst.

Das Lied *When Johnny Comes Marching Home* stammt aus der Zeit des US-amerikanischen Sezessionskriegs und wird Patrick S. Gilmore zugeschrieben. Es besingt und beschwört zugleich den aus dem Krieg heimkehrenden Helden herauf, feiert einen Triumph, den es noch einzulösen gilt.

Johnny zooms in on adolescent musicians clad in red uniforms in a marching band. The trumpeter has set the key for the song *When Johnny Comes Marching Home*, but the other band members cannot seem to bring themselves to musically accompany him. The camera advances very closely in on the playing musician as well as on those refusing to play. While we are only shown fragments of the trumpeter's face, we are able to freely discern the faces of the silent musicians, some tense, some placid. The presented portraits are always of individual nature, for we never see the entire group at once. Even the hands of the musicians, busy keeping the different instruments ready to play, are captured by the camera. The song *When Johnny Comes Marching Home* dates from the American Civil War and is attributed to Patrick S. Gilmore. It concurrently sings of and summons the heroes returning home from the war, celebrating a triumph that has yet to be redeemed.



Johnny, 2004 (Produktion/Production)

Grand Paris Texas, 2008



High Definition Video mit Ton, Dauer: 00:54 Min.
High-definition video with sound, length: 54 min.



Etwa 150 km nordöstlich von Dallas liegt die texanische Kleinstadt Paris, deren Attraktion ein verkleinerter Nachbau des Eiffelturms ist, den ein roter Cowboyhut krönt. Durch Wim Wenders gleichnamigen Film erlangte Paris, Texas eine gewisse Berühmtheit, obwohl dieser Film weder dort spielt noch gedreht wurde.

In Paris, Texas entdeckten Hubbard und Birchler das seit Jahren leerstehende Kino „The Grand“. Dieser eigenwillige, von Tauben bevölkerte Ort, in dem die Zeit zugleich stillsteht und voranschreitet, veranlasste sie schließlich dazu, eine Videoarbeit in und über „The Grand“ und Paris, Texas zu produzieren. Formate des Dokumentarischen aufgreifend, verklammert *Grand Paris Texas* den einstigen Ort der Projektion filmischer Illusion mit den Projektionen auf eine Stadt, die gleichermaßen mit der französischen Metropole und Wim Wenders Film verschränkt sind.

An und in dem verfallenen, von Unrat und veralteter Technik übersäten Kino beobachten wir ein mit Staubmasken und Handschuhen bewaffnetes Filmteam, dessen Tätigkeiten an die von Höhlenforschern erinnern. An einer Stelle gelangen auch Hubbard und Birchler kurz ins Bild. In verschiedenen Interviews äußern sich die BewohnerInnen der Stadt über das ehemalige Kino, über Filme im Allgemeinen und Wim Wenders' *Paris, Texas* im Besonderen. Ein Bestattungsunternehmer vergleicht dabei seine Arbeit mit der eines Filmregisseurs.

Auf vielschichtige Weise werden in *Grand Paris Texas* Erzählungen und Metaerzählungen miteinander verwoben. So geht es auch um ein VHS-Band von Wenders' Film, das die KünstlerInnen in einer Videothek in Paris, Texas fanden. Ein anderer Benutzer hatte vor mehreren Jahren versehentlich den letzten Teil des Films überspielt, sodass man nicht erfährt, wie die Geschichte zu Ende geht. Diese Anekdote lässt sich durchaus als Verweis auf die offenen Erzähltechniken von Hubbard und Birchler lesen.

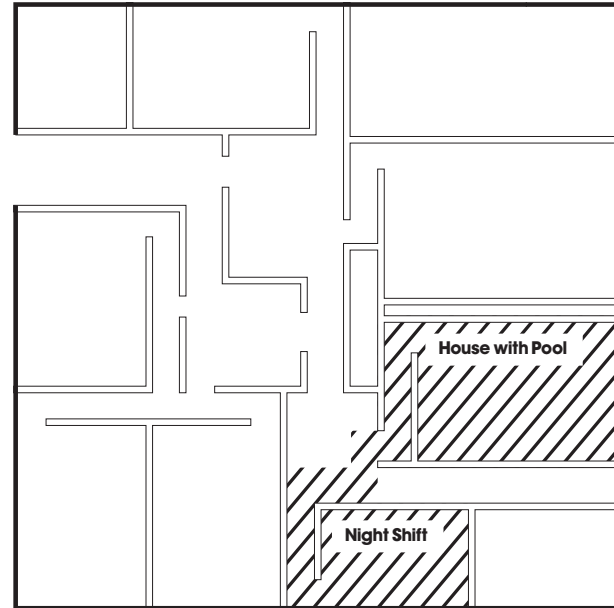
Around 150 km northeast of Dallas the small Texas town of Paris is situated, its main attraction being a miniature reproduction of the Eiffel Tower crowned by a red cowboy hat. Paris, Texas has achieved a measure

of notoriety due to Wim Wenders's eponymous film, despite that the town doesn't appear in the film nor hosted the filmmaking production. In Paris, Texas, the long-abandoned cinema "The Grand" was discovered by Hubbard and Birchler. This singular location populated by pigeons, where time stands still while it simultaneously advances, ultimately prompted the artists to produce a video work in and about "The Grand" and Paris, Texas. Taking up documentary formats, *Grand Paris Texas* intermingles the erstwhile site of the projecting of filmic illusions with projections, intertwining the French metropolis and Wim Wenders's film, onto a small town. At the dilapidated cinema, cluttered with debris and dated technology, we observe a film team armed with dust masks and gloves, their activities reminiscent of those pursued by speleologists. At one point, Hubbard and Birchler are even caught in the picture. In a series of interviews, local residents comment on the former cinema, on films in general, and on Wim Wenders's *Paris, Texas* in particular. A funeral home director, for one, compares his work with that of a film director. In *Grand Paris Texas*, narratives and metanarratives are intricately interwoven—for instance, in the involvement of a VHS tape of Wenders's film that was found by the artists in a video store in Paris, Texas. Years ago, another video renter had accidentally overwritten the last section of the film, making it impossible to discover how the story of *Paris, Texas* ends. This anecdote can indeed be interpreted as a reference to the open narrative techniques employed by Hubbard and Birchler.



Grand Paris Texas, 2008 (Produktion/Production)

Raum 2 Space 2



House with Pool, 2004



High Definition Video mit Ton, Dauer: 20:39 Min., Loop
High-definition video with sound, length: 20:39 min., loop



House with Pool ist eine mit unaufhaltsamer Dynamik verlaufende Verkettung zahlreicher potenzieller Begegnungen – und zugleich eine Erzählung über das Nicht-Begegnen – von Personen, von Vergangenheit und Gegenwart, Bewusstem und Unbewusstem, Ursache und Wirkung. Die ProtagonistInnen sind eine junge und eine ältere Frau – es könnten Mutter und Tochter sein – sowie ein Gärtner, der eine schreckliche Entdeckung machen wird. Das wortlose Geschehen ereignet sich auf einem eingezäunten Grundstück mit Haus, Pool und Garten. Es sind Objekte, Handlungen, Geräusche und Klänge, die den Fluss der Erzählung vorantreiben – wie etwa ein Klavierstück, das in zwei Variationen vorgelesen wird.

House with Pool is a concatenation of numerous potential encounters marked by relentless dynamism—and, at the same time, a narrative about “not-encountering”: of persons, past and present, conscious and subconscious, cause and effect. The protagonists are a young woman and an older one—perhaps mother and daughter—as well as a gardener who is to make a terrible discovery. The mute events take place at a fenced property with house, pool, and yard. Impelling the flow of the narrative are objects, plots, noises, and sonances: for instance, a piano piece that is played in two variations.



House with Pool, 2004 (Produktion / Production)

Night Shift, 2005–2006



High Definition Video mit Ton, Dauer: 08:24 Min., Loop
High-definition video with sound, length: 08:24 min., loop



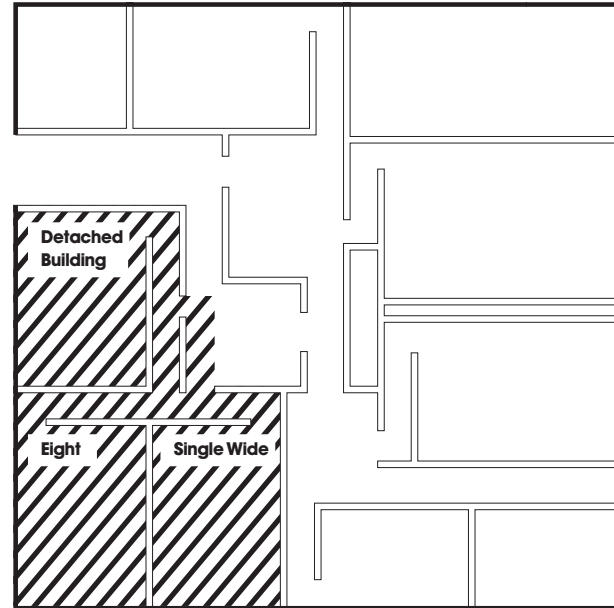
In vier aufeinanderfolgenden Episoden, die alle in einem US-amerikanischen Polizeiwagen bei Nacht spielen, wiederholt sich folgender Ablauf: Sam, ein älterer Beamter, wartet im Auto. Ein Kollege beziehungsweise eine Kollegin – jeweils alternierend in Geschlecht und Hautfarbe – gesellt sich dazu und bringt zwei Kaffees. Stets erhält der Wartende sein Getränk mit den Worten „Two sugars, no cream“ [Zwei Stück Zucker, keine Milch]. Die wechselnden Kollegen und Kolleginnen beginnen alsdann ein monologisierendes Gespräch, das jeweils um die Schwelle zwischen Schlafen und Wachen kreist. Mal geht es um die Uneinholbarkeit und den Verlust von Träumen, mal um den unbestimmbaren wie unkontrollierbaren Augenblick des Wachwerdens. Schlafen wir womöglich, wenn wir glauben, wach zu sein? Wie stark durchdringen sich Traum und Wirklichkeit? Parallel zu den philosophischen Erörterungen entfaltet *Night Shift* [Nachtschicht] ein formal wie inhaltlich komplex ineinander verwobenes Spiel um Wiederholung, Spiegelungen und Abweichung.

Over four subsequent episodes, all of which are set in a U.S. police car at night, the following chain of events is repeated: Sam, an aging officer, is waiting in the car. A male, or alternately female, colleague—with gender and skin color respectively shifting—joins Sam with two cups of coffee. The waiting officer time and again takes hold of his drink to the words “Two sugars, no cream.” The shifting colleagues thereupon begin a soliloquizing conversation that revolves around the threshold between being asleep and awake. Sometimes the transience and the loss of dreams is discussed, other times the indeterminable and uncontrollable moment of awakening. Might we be sleeping when we believe to be awake? To what extent do dreams and reality interpenetrate? Parallel to the philosophical considerations, *Night Shift* unravels a game, complexly intertwined in terms of both form and content, involving repetition, mirroring, and deviation.



Night Shift, 2005–2006 (Produktion/Production)

Raum 3 Space 3



Single Wide, 2002



High Definition Video mit Ton, Dauer: 06:07 Min., Loop
High-definition video with sound, length: 06:07 min., loop



Die Kamera kreist um eine mobile Wohneinheit des US-amerikanischen Typus „Single Wide“ sowie um einen davorstehenden Pick-up-Truck. Eine Wand des Wohncontainers wurde entfernt, sodass wir in sein kulis-senhaftes Interieur wie in ein Puppenhaus blicken können. Zwischen den beiden Schauplätzen agiert eine junge Frau. Sie verlässt das Heim, steigt in den Pick-up und lässt ihrer Wut und Verzweiflung freien Lauf. Dann scheint sie davonzufahren, doch plötzlich rast sie in das Haus hinein, sodass eine Hälfte des Wagens darin steckt und die andere her-ausragt. Unbeirrt von diesen merkwürdigen Ereignissen setzt die Kamera ihren Weg Runde um Runde fort. Vorher und Nachher, Ursache und Wirkung sowie Anfang und Ende dieser sich endlos wiederholenden Erzählung bleiben dabei vakant.

The camera circles around a mobile home of the U.S. “single wide” type as well as around the pick-up truck standing out front. One wall of the mobile home has been removed, enabling us to look into its stage-like interior in the manner of a dollhouse. Between the two scenes a young woman is moving about. She leaves the home and gets into the pick-up, giving free rein to her anger and despair. While at first appearing to drive away, she suddenly barrels into the house instead, with half of the truck ending up stuck in the house and the other half jutting out. Unperturbed by these strange events, the camera continues its cir-cumscribing path. Before and after, cause and effect, as well as the be-ginning and end of this endlessly repeating narrative remain vacant in the process.



Single Wide, 2002 (Produktion / Production)

Eight, 2001



High Definition Video mit Ton, Dauer: 03:35 Min., Loop
High-definition video with sound, length: 03:35 min., loop



Die Videoarbeit *Eight* verweist bereits im Titel gleichermaßen auf das, was hier erzählt wird, wie auf die Struktur dieser Erzählung. Offenbar kreist sie um den (achten?) Geburtstag eines Mädchens – und das in einer endlosen Schleife. Die Kamera fährt, unterbrochen nur von zwei kurzen Schnittfolgen, konstant vom Interieur eines Hauses in den Garten und wieder zurück. Die Verortung *von* sowie der Übergang *zwischen* Innen und Außen sind dabei ebenso ungeklärt wie der Ausgangs- und Endpunkt der Erzählung. Zwischen diesen unklaren Verhältnissen pendelt das Mädchen hin und her. Im verregneten nächtlichen Garten angekommen, macht es sich an die Überreste der ins Wasser gefallenen Party heran und schneidet sich ein Stück von der Geburtstagstorte ab. Doch bevor es hineinbeißen kann, ist das Mädchen schon wieder im Haus angekommen, um von hieraus erneut seinen Weg nach draußen anzutreten. Wann immer es die Grenzen zwischen Innen und Außen – behütetem Heim und stürmischer Welt – überschreitet, haben sich die räumlichen Ordnungen bereits verkehrt.

The video work *Eight* already references in its title both what is to be told here as well as the structure of its narrative. It apparently revolves around the (eighth?) birthday of a girl—and this in an endless loop. The camera is constantly panning, only interrupted by two short editing sequences, from the interior of a house to the outside yard and back. The localization of and transition between interior and exterior here remain just as unresolved as do the starting and termination points of the narrative. The girl is oscillating back and forth through these ambiguous states. Having arrived in the rainy, nocturnal yard, she approaches the remnants of the drenched party and cuts herself a piece of the birthday cake. Yet before she can take a bite, the girl has already arrived back in the house, only to recommence her journey back outside. At the point where the bounds between inside and outside—sheltered home and stormy world—are traversed by the girl, the spatial order has already been reversed.



Eight, 2001 (Produktion/Production)

Detached Building, 2001



High Definition Video mit Ton, Dauer: 05:38 Min., Loop
High-definition video with sound, length: 05:38 min., loop



In *Detached Building* fährt die Kamera in einer scheinbar konstanten Bewegung zwischen dem Innen- und Außenraum eines Wellblechschuppens hin und her. Draußen ist es dunkel. Das beleuchtete Interieur des Schuppens ist vollgestellt mit Hausrat, Werkzeugen und Musikinstrumenten. Mal ist der Schuppen menschenleer, mal ist dort eine Gruppe männlicher Teenager mit dem Proben eines Musikstücks beschäftigt. Draußen sehen wir manchmal eine junge Frau, die Steine auf ein Haus im Hintergrund wirft, dann ist sie plötzlich verschwunden. Wie in anderen Videoarbeiten von Hubbard und Birchler entsteht an den Schwellen zwischen Innen und Außen ein Leerfeld, eine visuelle Pause, innerhalb derer sich paradoxe Zeitsprünge ereignen. Es sind Wendepunkte, an denen die verschiedenen Sequenzen zugleich miteinander verknüpft und voneinander getrennt werden. In *Detached Building* markieren sie die Risse innerhalb der räumlichen und zeitlichen Ordnung sowie der Geschlechterordnung.

In *Detached Building*, the camera pans back and forth in a seemingly constant movement between the interior and exterior spaces of a corrugated tin shed. Outside it is dark. The lighted interior of the shed is cluttered with household items, tools, and musical instruments. Sometimes the shed is devoid of people, other times filled with a group of male teenagers immersed in rehearsing a piece of music. Outside we can at times perceive a young woman throwing stones at a house in the background, and then she suddenly disappears again. As in other video works by Hubbard und Birchler, a void emerges on the threshold between inside and outside, a visual pause within which paradoxical temporal leaps take form. They are turning points at which the various sequences are simultaneously interlinked and severed. They mark, in *Detached Building*, tears within the spatial and temporal order, and order of the sexes.



Detached Building, 2001 (Produktion/Production)

Dieser Kurzführer erscheint aus Anlass der Ausstellung /
This short guide is published on the occasion of the exhibition
Teresa Hubbard / Alexander Birchler
No Room to Answer – Projections
28. Februar – 10. Mai 2009
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Herausgeber / Editor:
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Texte / Texts:
Wenn nicht anders erwähnt / unless otherwise noted: Iris Dressler

Übersetzungen / Translations: Dawn Michelle d'Atri
Deutsches Lektorat / German copy editing: Tina Kressner
Englisches Lektorat / English copy editing: Dawn Michelle d'Atri

Fotos / Photos:
S./P. 22–25: Hans D. Christ
Andere / Others: Hubbard / Birchler

2008 © Teresa Hubbard / Alexander Birchler, die AutorInnen / the authors, WKV Stuttgart

Grafische Gestaltung / Design:
L2M3 Kommunikationsdesign, Stuttgart

Druck / Print:
Druckerei W. Kohlhammer GmbH + Co. KG

Württembergischer Kunstverein Stuttgart
Schlossplatz 2, D – 70173 Stuttgart
T: +49 (0)711 – 22 33 70
F: +49 (0)711 – 29 36 17
info@wkv-stuttgart.de
www.wkv-stuttgart.de

Öffnungszeiten / Hours:
Di, Do – So: 11 – 18 Uhr, Mi: 11 – 20 Uhr
Tue, Thu – Sun: 11 am – 6 pm, Wed: 11 am – 8 pm