

NEW YORK

AUTOSABOTAGE



BY DAVID LIESKE

The film *Implosion* by artist-filmmaker Loretta Fahrenholz is a 30-minute work in which young gay men with a clearly contemporary look play almost all the characters, both male and female, of the '80s play of the same name by Kathy Acker about the French Revolution. This interview with David Lieske reveals some of the conceptual tentacles of the piece, creating a distance between body and text, a sideways angle on unavoidable topics on the eve of the Occupy movement, and a complex stylistic response to certain currents of social critique in cinema.

Que Bárbara, 2011. Courtesy: the artist

Opposite - *Implosion*, 2011. Courtesy: the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York

David Lieske In a text about Josephine Pryde, I stumbled over the phrasing “photographing artist”, which I thought was an elegant choice of words to describe her practice. I mention this here because similar questions of phrasing could arise with respect to you as a filmmaker, and regarding your films and their classification as art. Is this question important to you at all? Would you say you are a “film-making artist,” or do you just want to make films?

Loretta Fahrenholz To finance my films I have to shift between the rhetoric of both worlds. With a working mode that doesn't fit very well within either of these structures, I often have to negotiate a back and forth of strange demands and modifications during the production of a film. You need to be aware of a particular set of conditions and limitations in each case. On the one hand there are the film festivals, trailers, the copious applications, the necessity of a detailed script, contracts, insurance policies—even with very small, low-budget productions. In addition you are confronted with very rigorous formal constraints in terms of length and genre classifications. For example, films between 30 and 70 minutes are generally a no go, because they don't meet the concepts of the short or long film. Likewise, the categorization of independent film, docu-



mentary film, experimental film, etc., is all very rigid and formulaic. Obviously, these structures have become quite cemented as they have persisted over time. On the other hand there is the much less public back-room politics of the art world, with its weird, preposterous criticality imperative that is attached to the money channels in a perverse way. On a formal level that often seems to generate a fetishization of filmic language, which might have been self-reflexive in the 1960s. Or on the other end, there is a preference for visual opulence, wallowing in high-end technology and sensual-metaphorical HD images. Other aspects are the cycles of the art system and the dynamics that underlie artists' careers—the seasonal group shows, the reviews, the social obligations of openings, dinners, etc. These cycles are not always compatible with the time-consuming, slow, costly forms of production that you face with film/video. The constrictions might be more subtle than in the film context, but they nevertheless effectively determine what can and cannot be produced.

dl Let's talk about New York, which as a city seems to be playing an important role in your work, both as a site of production and as subject matter. You moved to New York a year and a half before you started in the Whitney Independent Study Program. I would be interested in finding out more about the circumstances of you moving there and why you did it.

lf I got a scholarship, which gave me the possibility to go to New York for a few months. I didn't have a real plan for what to do there. Occasionally I was working for Jutta Koether.

dl In 2011 you shot your 30-minute film *Implosion* in a highrise in downtown

Manhattan, which is based on a play from the 1980s by Kathy Acker about the French Revolution.

In your film almost all the parts in Acker's play, female or male, are played by four young men. The roles they are given in your interpretation of the original characters seem more like representations of functions, and they are torn between who they are themselves and what they are supposed to depict as actors.

To what degree would you say that the Occupy atmosphere or even what came after it seeped into the film?

lf I actually shot the film two months before Occupy started. The schisms in the characters were important to me, though.

dl The people from whom you would least expect it, the downtown hipsters, emerged at Occupy in the end as the most active. Also, in your film the “revolutionaries” are the cool, queer, stressed, hedonistic divas of the “now-times”.

lf Yes, a revolution of the nervous network kids—what would it look like? Maybe Occupy delivered the answer, or at least one possible answer. I don't know.

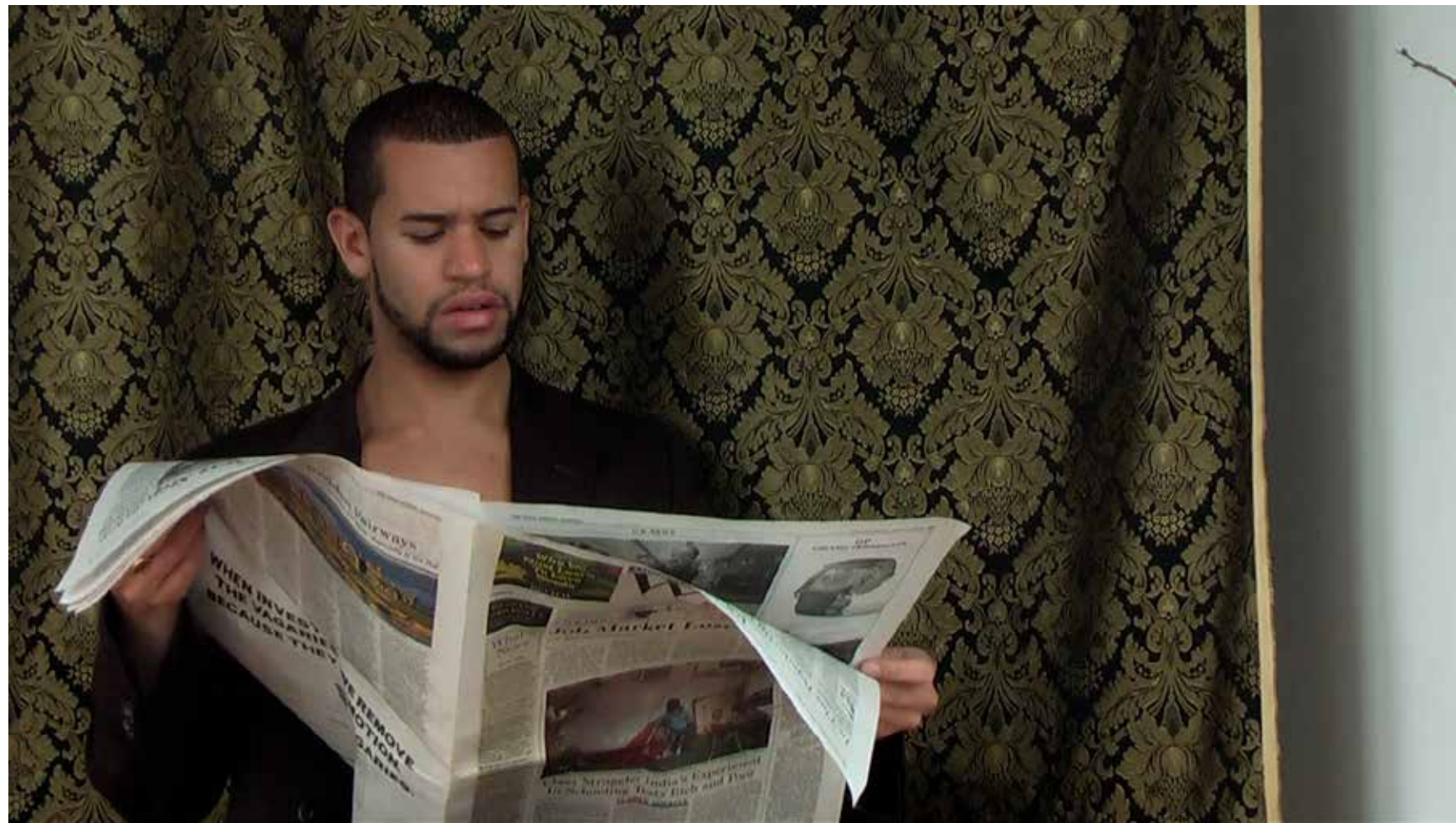


dl Viewed from an outside perspective it seemed like a very particular Occupy spirit made its way throughout the core of the New York art institutions. So it seemed for a second that a kind of typical art world hierarchal / post-feudal behavior was suddenly and literally out of fashion and replaced by an entirely new set of behavior possibilities.

Having said that, it seems like these conditions haven't really lasted very long, and moreover have taken the form of the typical characteristics that you could define as a fashionable trend, including its typical half-life of a season. Isn't the worst thing, in principle, that can happen to a revolutionarily conceived intervention, and what is often revealed only in hindsight, is that what was initially intended to be disrupted or reconfigured is just made to operate in a more fluid, friendlier, smoother way?

lf I'm not completely sure if that's what happened with Occupy. I think it actually grew out of the demand for real and effective change. I don't believe it can be reduced merely to a season's fashionable trend lubricating the structures that were under critique. But of course it's also always painful to see a protest movement bureaucratizing itself and developing its own control mechanisms.

dl The first time I heard of Kathy Acker was in the magazine “Purple (Sex)”, which one could call the hipster bible of the late-90s, and also the beginning of a conjunction of art and fashion that hadn't existed before in that form. Kathy Acker was prominently represented in this context, along with Jutta Koether, Kim Gordon or Bernadette Corporation, for example. It influenced me a lot back then. Suddenly art, something that I had before found totally uninteresting, had something to do with the kind of pop that interested me. I think your film has something to do with this transition, in an almost nostalgic way.





Haust, 2010. Courtesy: the artist

U I guess my interest in staging Acker's play had a lot to do with *Haust*, a no budget film about a group of friends in Eastern Germany I shot in 2009. *Implosion* was possibly about a kind of stylistic counter-argument. In the 1990s a new form of social critique came into fashion in German cinema. Slow, dark films in which nobody talked. It developed out of Dogma '95 and figures like the Belgian filmmakers Jean-Pierre and Luc Dardenne, and is perhaps echoed in America in movements like Mumblecore. There was a need for a more genuine, honest cinema in the spirit of a neorealist tradition. But in the dulled German version it became very synthetic and completely detached from any kind of social reality. It was interesting to see how a totally distorted, new form of artificiality grew out of this desire for real stories and original locations, etc. If you look at these films through a Brechtian lens, it was an absolutely flubbed and unacceptable variety of alienation. I became interested in this estranged realness as style.

When I moved to New York, I found it remarkable how people dealt with the cultural history of the city. At the time there was a strange obsession with transgressive art, pop culture, and a fetishization of the people who were associated with it. There was something cultish about it that at the same time produced a permanent and painful gap with the present. In its violent culmination of heroin, lovesickness, bankruptcy, sex, revolution and empowerment, Acker's *Implosion* seemed like an aggregate of a lot of things that were mirrored in these contemporary fictions. Looking at the worshipped rawness of Eighties No Wave Cinema and the German fake Neo-Neo Realism, that made me think of porn acting as a distancing effect.

dl *I think it's interesting that in Implosion and also in Que Bárbara, which is a biopic of the artist and dealer Emily Sundblad, you deal with very loaded and somewhat glamorous content, references and characters, but you create an atmosphere in the end that reminds us more of the awkwardness of b-movie queer cinema, in a manner that is almost glamour-absorbing.*

U Obviously film is the optimal medium for fabricating glamour, so it's enticing to trip yourself up. But maybe it's also just a lame avoidance strategy. In general, I like the concept of self-sabotage. I remember in art school I was strongly influenced by the idea of institutional critique as something that can be directed towards one's self. One possible way of acting that out was to constantly derange your own strategies on a formal level. Of course a more obvious one was to undermine yourself/your peer group on a level of content. But for a more nuanced explanation I probably have to return to Brecht, even though he unfortunately still serves as a godfather of kitsch-criticality in art films. To me it's interesting to look at how Brecht's concept of non-identificatory acting, the simultaneous awareness of yourself as actor and character, was reinterpreted in cinema in the 1960s and 1970s. Fassbinder, for example, translated this idea into a mixture of disengaged anti-illusionism and immediate melodrama, that was constructed not by means of irony, but somehow through a concurrence of an internal and external perspective. I'm actually not interested in this as a specification for acting, but rather in how, as method, it can be carried over to other constellations in film. As an approach to dealing with

different genres and styles, it opens up a way of implicating yourself in something and dissociating yourself from it at the same time. In that sense, both with and against Brecht, I like the idea of an illusory illusionism. Maybe that's what people like Quentin Tarantino or Kathryn Bigelow are doing.

dl *Especially in Germany, parts of the art world seem to be dominated by male gay artists, curators and dealers like myself. There are definite biases toward certain kinds of artworks and themes dealing with gay subject matter, protagonists and/or historical narratives. Female artists are often only allowed to play a subordinate role, that is often silently enforced and prefaced with non-interference with these subjects. Female artists of whatever sexual identity who do not obey this kind of segregation often face strange accusations in regard to their appropriation of gayness that I think is rather knee-jerk and almost sexist in its assumptions towards them and the possible exploitative nature of their work, with respect to the appearance of gay culture, gay men, etc.*

U I think the accusation of "exploitation" in regard to trespassing over the boundaries of any sexual and ethnic affiliations often implies or even strangely re-establishes certain arbitrary classifications. Also in consideration of feminism, I find these self-imposed limitations extremely problematic. You run the risk of reducing a feminist stance in art to a genre that's loaded with antiquated references, reassuring the same group of people over and over again of things they know by heart.

In many ways *Implosion* was a form of self-portrait. I made the decision to work mainly with gay men in the film, because I had a feeling that even if I reversed or shifted the male and female parts in the piece, I would still be subjected to an uneasy fixation to biological bodies and a simplistic restraint in my reading of Acker's play. It just didn't seem interesting to take up or expand on an Eighties perspective. And sometimes it makes sense to create a gap between body and text.

dl I think art that's somehow interested in discursiveness has to call attention to contradictions, must directly conjure problematic constellations. Everything else is simplification, dogmatism, propaganda, religion, etc...

U That makes me think of Pasolini, or also about Shirley Clarke—this recurrent impulse of proving yourself wrong. In the luckiest cases we gain some great, false propositions that someone mistakenly deployed.

dl *Maybe that's what Pasolini meant when he coined the term "contamination". I think it's worth working on that more.*
Thank you for the conversation.

Il film dell'artista e filmmaker Loretta Fahrenholz, *Implosion*, è un'opera di 30 minuti che vede giovani uomini gay dall'aspetto marcatamente contemporaneo incarnare tutti i personaggi, maschili e femminili, di un'opera teatrale degli anni '80 di Kathy Acker sulla Rivoluzione Francese. Nell'intervista con David Lieske, emerge la tentacolarità concettuale di quest'opera che crea una distanza fra corpo e testo, visita in maniera laterale argomenti imprevedibili alla vigilia del movimento Occupy e studia una risposta stilistica complessa a determinate correnti filmiche di critica sociale.

David Lieske: In un testo su Josephine Pryde, mi sono imbattuto nell'espressione "artista fotografa", che ho pensato fosse un'elegante scelta di parole per descrivere la sua pratica. Me ne sto ricordando ora perché analoghe questioni terminologiche potrebbero emergere riguardo a te in quanto film-maker, e riguardo ai tuoi film e alla loro classificazione in quanto arte. Dai importanza alla questione? Diresti di essere un'artista regista", o un'artista che vuole semplicemente fare dei film?

Loretta Fahrenholz: Per finanziare i miei film devo muovermi fra la retorica di ambedue i mondi. Utilizzando una modalità lavorativa che non rientra in nessuna di queste due strutture, devo spesso negoziare un via vai di strane richieste e modifiche durante la produzione di un film. È necessario essere consapevole di un particolare insieme di condizioni e limitazioni in ciascun caso. Da una parte ci sono i film festival, i trailer, copiosi moduli da compilare, la necessità di un copione dettagliato, contratti, polizze assicurative – persino per produzioni molto piccole e a basso costo. Per di più vieni messa a confronto con costrizioni formali molto rigorose per quanto riguarda la lunghezza e le classificazioni di genere. Per esempio, film tra i 30 e i 70 minuti sono generalmente un disastro, perché non rispondono all'idea né di un film standard né di un corto. Analogamente, la categorizzazione di film indipendente, film documentario, film sperimentale, ecc. è rigidissima e ieratica. Dall'altra parte, c'è la politica del dietro le quinte del mondo dell'arte, con il suo bizzarro e insensato imperativo dell'autosufficienza perversamente connesso ai canali del denaro. A livello formale ciò spesso sembra generare una feticizzazione del linguaggio filmico, che avrebbe potuto tradursi in auto-riflessività negli anni '60. O, all'altro estremo, c'è una preferenza per un'opulenza visiva, che sguazza nella tecnologia di lusso e in immagini in alta definizione sensualmente metaforiche. Altri aspetti sono i cicli del sistema dell'arte e le dinamiche che sottendono alle carriere artistiche – le mostre collettive stagionali, le recensioni, gli obblighi sociali delle inaugurazioni, delle cene, ecc. Questi cicli non sono sempre compatibili con le forme di produzione onerose, lente, e che richiedono molto tempo che devi fronteggiare con il film/video. Le limitazioni potrebbero essere più sottili che nel contesto filmico, ciononostante determinano in pratica ciò che può o non può essere prodotto.

DL: Parliamo di New York, una città che sembra giocare un importante ruolo nel tuo lavoro, sia come sito produttivo che come soggetto. Ti sei trasferita a New York un anno e mezzo prima di iniziare il Whitney Independent Study Program. M'interesserebbe sapere di più circa circostanze e motivazioni del tuo trasferimento.

LF: Ho ricevuto una borsa di studio che mi ha dato la possibilità di andare a New York per qualche mese. Non avevo un vero piano riguardo a quello che avrei fatto là. Occasionalmente ho lavorato per Jutta Koether.

DL: Nel 2011 hai girato in un palazzo nel centro di Manhattan il film di 30 minuti *Implosion*, basato su un testo teatrale degli anni '80 di Kathy Acker sulla rivoluzione francese. Nel tuo film quasi tutte le parti del testo teatrale di Acker, femminili o maschili, sono interpretate da quattro giovani uomini. I ruoli loro attribuiti nella tua interpretazione sono più rappresentativi di funzioni. Fino a che punto diresti che l'atmosfera di Occupy o anche dei suoi postumi sia filtrata nel film?

LF: In realtà ho girato il film due mesi prima che Occupy iniziasse. Tuttavia, per me sono importanti gli scismi dei personaggi.

Autosabotage

di David Lieske

DL: Le persone dalle quali meno te lo aspetteresti, come gli hipster urbani, hanno dimostrato di essere, alla fine, i più attivi in Occupy. Inoltre, nel tuo film, i "rivoluzionari" sono le dive queer, disinvolute, stresse, edoniste dei nostri giorni.

LF: Sì, a cosa potrebbe somigliare una rivoluzione dell'inquietata generazione della Rete? Può darsi che Occupy abbia fornito la risposta, o come minimo una delle possibili risposte. Non saprei.

DL: Visto da una prospettiva esterna, è sembrato che il peculiare spirito di Occupy si fosse fatto strada nel cuore delle istituzioni artistiche new-yorkesi. Così, per un attimo, è sembrato che un certo tipo di comportamento gerarchico e post-feudale, tipico del mondo dell'arte, fosse improvvisamente e letteralmente fuori moda, rimpiazzato da un insieme completamente nuovo di possibilità di comportamento. Detto questo, sembra che tali condizioni non siano durate abbastanza a lungo, e per di più abbiano preso la forma delle caratteristiche tipiche di un trend modaiolo, inclusa la durata di una stagione. Rendere operativo in un modo più fluido, amichevole e accomodante quanto si intendeva inizialmente distruggere o riconfigurare non è la cosa peggiore che possa accadere a un intervenuto rivoluzionario?

LF: Non sono completamente sicura che sia ciò che è successo con Occupy. Credo che in realtà sia andato oltre la richiesta di un cambiamento reale ed efficace. Non credo che possa essere ridotto a una moda stagionale che ha oliato le strutture che criticava. Ma certamente è sempre doloroso vedere un movimento di protesta che si burocratizza e sviluppa dei suoi propri meccanismi di controllo.

DL: La prima volta che ho sentito di Kathy Acker è stato sulla rivista "Purple (Sex)" che si potrebbe definire la Bibbia hipster dei tardi anni '90, e che segnò anche l'inizio di un legame tra arte e moda mai esistito prima in quella forma. Kathy Acker era ben in vista in questo contesto, insieme a Jutta Koether, Kim Gordon o Bernadette Corporation, per esempio. Mi ha influenzato parecchio all'epoca. Improvvisamente l'arte, qualcosa che fino ad allora avevo trovato totalmente priva d'interesse, riguardava il pop più intrigante. Credo che il tuo film abbia a che vedere con questa transizione, in modo quasi nostalgico.

LF: Credo che il mio interesse nel mettere in scena il lavoro teatrale di Acker avesse molto a che fare con *Haust*, un film senza budget su un gruppo di amici della Germania dell'est che ho girato nel 2009. *Implosion* ha probabilmente riguardato una certa controargomentazione stilistica. Negli anni '90 venne di moda, nella cinematografia tedesca, una nuova forma di critica sociale. Film lenti, in cui nessuno parlava. Si sviluppò da Dogma '95 e da figure come i registi belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne, ed è forse echeggiato in America da movimenti come quello del Mumblecore. Era nato dal bisogno di un cinema più crudo e onesto, nello spirito della tradizione neorealista. Ma nella noiosa versione tedesca, tale cinematografia divenne molto sintetica e completamente distaccata da ogni tipo di realtà sociale. Fu interessante vedere come una forma di artificialità totalmente distorta superasse il desiderio di storie vere e di luoghi autentici. Se guardi questi film attraverso una lente "brechtiana", si trattò di una traduzione dell'alienazione assolutamente sbagliata e inaccettabile. Cominciai a interessarmi dal punto di vista stilistico a questa realtà separata. Quando mi trasferii a New York, trovai straordinario il modo in cui le persone si confrontavano con la storia culturale della città. All'epoca c'era una strana ossessione per l'arte trasgressiva, la cultura pop, e una feticizzazione delle persone che le erano associate. C'era qualcosa di simile a un culto e che allo stesso tempo produceva una distanza permanente e dolorosa con il presente. Nel culminare violento di eroina, mal d'amore, bancarotta, sesso, rivoluzione e senso di legittimazione, *Implosion* di Acker sembrò un aggregato di molte cose riflesse da queste finzioni contemporanee.

DL: Credo che sia interessante che in *Implosion* e anche in *Que Bárbara*, – film biografico sull'artista e mercante Emily Sundblad – ti confronti con un contenuto, dei riferimenti e dei personaggi

carichi e in qualche modo affascinanti, ma crei nel finale un'atmosfera che mi ricorda più la bizzezza del cinema omosessuale di serie B, in un modo che quasi neutralizza il glamour.

LF: Ovviamente il film è il medium ottimale per fabbricare il glamour, quindi è affascinante trarre in inganno te stessa. Ma forse si tratta solo di un modo poco convincente di evitare di avere una strategia. In generale, mi piace il concetto di auto-sabotaggio. Mi ricordo che alla scuola d'arte ero fortemente influenzata dall'idea della critica istituzionale come qualcosa che poteva essere diretta verso se stessi. Un possibile modo di mettere in atto tutto ciò era sconvolgere costantemente le proprie strategie formali. Certamente quella più ovvia era d'indebolire te stessa, o il tuo gruppo di pari, sul piano dei contenuti. Ma per una spiegazione più sfumata devo probabilmente ritornare a Brecht, sebbene egli sfortunatamente funga ancora da padrino del criticismo kitsch della cinematografia artistica. Per me è interessante vedere come il concetto di Brecht di recitazione non identificativa, la simultanea consapevolezza di te stesso in quanto attore e personaggio, fosse stato reinterpretato nel cinema degli anni '60 e '70. Fassbinder, per esempio, ha tradotto questo concetto in un mix di anti-illusionismo disimpegnato e di melodramma immediato, costruito non tramite l'ironia ma, in qualche modo, attraverso la convergenza fra la prospettiva interna e quella esterna. In realtà non sono interessata a questo in quanto metodo totalizzante di recitazione, ma piuttosto al modo in cui, in linea di principio, esso possa condurre ad altre costellazioni di film, in quanto metodo di confronto con altri generi e stili. Esso apre la possibilità di coinvolgere e osservare qualcosa allo stesso tempo, "semi-distanziandoti" dalle tue stesse preferenze estetiche. In questo senso, sia con che contro Brecht, mi piace l'idea di un illusionismo illusorio. Forse è ciò che gente come Quentin Tarantino o Kathryn Bigelow sta facendo.

DL: Specialmente in Germania, porzioni del mondo dell'arte sembrano essere dominate da artisti, curatori o, come me, mercanti omosessuali maschi. Ci sono forti pregiudizi verso certi tipi di lavori e tematiche che hanno che fare con soggetti, protagonisti o narrative storiche gay. Alle artiste è spesso concesso solo di giocare un ruolo subordinato, rafforzato dall'implicito diktat di non interferenza con questi soggetti. Le artiste di qualsiasi identità sessuale che non obbediscono a questo tipo di segregazione spesso fronteggiano strane accuse riguardo la loro appropriazione dell'omosessualità, che credo sia piuttosto prostrante e quasi sessista, preconcettivo verso di loro e verso la possibile natura critica del loro lavoro.

LF: Sì, credo che l'accusa di "appropriazione" riguardo all'oltrepassare i confini di ogni affiliazione sessuale ed etnica spesso implichi o persino stranamente ristabilisca determinate classificazioni arbitrarie. Anche in considerazione del femminismo, trovo queste limitazioni auto-imposte estremamente problematiche. Si corre il rischio di ridurre una posizione femminista in arte a un genere carico di riferimenti antiquati, rassicurando continuamente lo stesso gruppo di persone su cose che conosco a memoria. In molti modi *Implosion* è stato una forma di autoritratto. Ho preso la decisione di lavorare specialmente con uomini gay nel film, perché ho avuto la sensazione che anche se avessi rovesciato o traslato le parti maschili e femminili del lavoro, sarei stata ugualmente soggetta a uno scomodo legame a corpi biologici, e a un'interpretazione semplicistica del testo teatrale di Acker. Riguardo la discussione sul genere, credo che le cose siano più ibride oggi, e talvolta ha senso creare una distanza fra corpo e testo.

DL: Credo che l'arte in qualche modo interessata a un discorso culturale debba porre attenzione alle contraddizioni, debba evocare costellazioni problematiche. Ogni altra cosa è semplificazione, dogmatismo, propaganda, religione ecc...

LF: Questo mi fa pensare a Pasolini, o anche a Shirley Clarke – questa modalità radicale di provare a te stesso che stai sbagliando.

DL: Forse questo è ciò che Pasolini intendeva con il termine "contaminazione". Credo che valga la pena lavorarci sopra.