

005

ANLÄSSLICH VON  
SILVIA KOLBOWSKI  
WHO WILL SAVE US?  
KUNSTHAUS GLARUS  
4 . 9 . - 27 . 11 . 2022

Interview mit Silvia Kolbowski  
von Melanie Ohnemus

MO Magst du kurz sagen, worum es in deiner neuen Videoarbeit  
*Who will save us?* geht?

SK Auf diese Frage habe ich bislang geantwortet, dass es  
in diesem Video um Überschneidungen zwischen dem Neo-  
liberalismus und der psychischen Herausbildung von  
Gruppen geht – um nicht von Mobs zu sprechen –, und das  
in allegorischer Form.

MO Du hast dich entschieden, dabei mit zwei Spielfilmen zu arbeiten: *Metropolis* (1927) von Fritz Lang und *THX 1138* (1971) von George Lucas. Inwieweit erschien dir die Zusammenführung von Inhalt und visueller Gestaltung in diesen beiden Filmen produktiv? Wie steht es um ihre heutige Relevanz, wenn es um die Analyse politischer Geschehnisse, Machtstrukturen und die Reaktion der Bevölkerung auf diese geht?

SK Ich habe diese Filme ausgewählt, weil sie beide jeweils problematische gesellschaftliche und wirtschaftliche Regimes vorführen, in zwei unterschiedlichen zeitlichen Zusammenhängen, die meiner Ansicht nach auf einen dritten Zusammenhang verweisen: die Gegenwart. Es gibt da etwas an der zeitlichen Distanz von der Gegenwart, das mich anspricht, denn sie gestattet es mir, unmittelbar mit historischem Material umzugehen und dennoch heutigen Betrachter:innen ein bewegenderes, aber weniger didaktisches Echo zu vermitteln.

Früher habe ich bereits Gebrauch von Filmen oder historischen Figuren gemacht, um Geschichten von der Gegenwart zu erzählen. Mit diesem Projekt hatte ich das nicht vor. Über ein Jahr lang habe ich mich aus einer psychoanalytischen Perspektive mit Gruppendynamiken befasst, denn es ging mir auf, dass Gruppen einen sehr Besorgnis erregenden Aspekt heutiger politischer Erscheinungsformen im Zusammenhang von jahrzehntelang durch einen unregulierten Kapitalismus ausgebeutete Bevölkerungen darstellen. Da geht es um Massenbevölkerungen, denen eindeutig nicht bewusst ist, wie sie sich unter dem Einfluss dieses ökonomischen Regimes herausgebildet haben und die dazu neigen, Schuldzuweisungen auf der Grundlage einer populärer Rhetoriken vorzunehmen. In den Vereinigten Staaten haben manche dieser Gruppendynamiken gefährliche, mitunter gewalttätige Dimensionen angenommen.

Selbst die Mehrzahl derer, die sich – aufgrund ökonomischer, bildungsbezogener und anderer Vorteile – ausserhalb dieser Dynamiken wähnen, wissen in der Regel nicht, auf welche Weise sie von neoliberalen Regimes in eine bestimmte Beziehung zu anderen Gruppen gezwungen werden. Es fiel mir schwer, mir eine visuelle Vorstellung von der Geschichte zu machen, die ich erzählen wollte, und ich weiss nicht mehr, wie ich auf *Metropolis* kam, aber ich schätze, das geschah, als ich nach etwas googelte, was mit dem Projekt zu tun hatte. Ich war ziemlich erstaunt, wieviel *Metropolis* mit der Gegenwart zu tun hatte – der Geschichte von den abgesicherten Reichen ganz oben an der Spitze und der Massenschinderei und Prekarisierung – und sich abzeichnenden Explosionsgefahr – ganz unten am Boden der Gesellschaft, eigentlich ganz buchstäblich im Unterirdischen. Doch vor allem ist *Metropolis* auch eine Geschichte der psychischen Verleugnung. Und aus meiner Sicht ist die Verleugnung der gefährlichste Bestandteil des reaktionären Populismus. Aus der Recherchephase hatte ich im Kopf, dass ich in dem Film die Ordnung des Digitalen haben wollte, denn die Geschichte, die *Metropolis* erzählt, muss im Sinne des neoliberalen Regimes des Algorithmischen aktualisiert werden. Was *THX 1138* betrifft, beeindruckte mich weniger die Erzählung einer vertikalen Kontrolle menschlicher Intimität, sondern eher, wie früh er die Allgegenwärtigkeit und Mangelhaftigkeit des Digitalen hervorhebt und wie stetig er auf die Unterdrückung psychischen Leids und die Behandlung von Angstzuständen durch Medikamente und Konsum verweist. *THX 1138* ist beileibe kein brillanter Film, aber teilweise hat er schon faszinierende Elemente – vor allem wie er sich auf das Trauma bezieht, das von einem digitalen Regime ausgelöst wird. Und der Film ist insofern prophetisch, wenn man bedenkt, dass der Film von 1971 das Spielfilmlange Remake eines Studentenfilms ist, den Lucas

1967 eingereicht hatte – der eigentliche Computerchip wurde ja erst in den frühen 1970er Jahren erfunden, auch wenn es das Digitale schon vorher gab. Wie du richtig festgestellt hast, gehören beide Filme dem Science-fiction-Genre an. Interessanterweise setzen sie beide eine räumliche Metaphorik ein, um zu zeigen, was sich unter der Erde abspielt. Ich muss klar sagen, dass ich nicht mit der Moral übereinstimme, bei der *Metropolis* endet, um die vom Kapitalismus verursachten Konflikte und Leiden zu «beheben». Und ich stimme ja auch nicht mit allem überein, was in *THX 1138* angedeutet wird. Wie ich mich davon distanzieren, das bringt meine Neubearbeitung zum Ausdruck.

MO Kannst du vielleicht noch weiter erläutern, welche problematischen Erzählungen du in den beiden Filmen siehst und wie diese – vielleicht auf ganz widersprüchliche Weise – zu einer Wiederholung spezifischer Normatisierungserzählungen über die Organisation von Gesellschaften beitragen?

SK *Metropolis* ist eine moralische Erzählung, die das Herz als Mittel gegen den kapitalistischen Sadismus gegen Arbeiter:innen vorschlägt – das Herz soll, wie das im Film ganz offen gesagt wird, zum Vermittler zwischen Gehirn und Hand werden. Abgesehen davon, dass man diese Möglichkeit angesichts der extrem polarisierenden Klassendarstellung im Film mit Argusaugen zu betrachten hätte, fehlt in der hier aufgestellten Gleichung die Psyche, denn alle Menschen haben sadistische Triebe, die für einen selbst und für andere Leid verursachen, wenn sie nicht im Zaum gehalten werden. Was ich an *Metropolis* naiv fand, habe ich herausgeschnitten, und einen neuen Erzählbogen entwickelt, der im Film die psychische Verleugnung hervorhebt. Was ich in dem Film mit psychischer Verleugnung meine, ist der Widerstand, den sowohl der reiche Herr als auch dessen quasi rechtlosen Arbeiter leisten, um die komplexe Art und Weise zu verstehen, mit der sie zur Akzeptanz ihrer normativen

gesellschaftlichen Rollen gezwungen wurden, wie ihr Leiden für die Arbeiter zur Norm erklärt wurde. Über regressiven Populismus hat Slavoj Žižek geschrieben, dass die Weigerung, die Komplexität einer Situation der Ausbeutung zu verstehen, zu einer fetischistischen und paranoiden Projektion führt, und weiters zur Projektion der Schuld auf eine Figur oder Gruppe *da draussen*, die vernichtet werden muss, damit das Leiden ein Ende findet.

*THX 1138* unterstellt der Technologie eine grundsätzliche Fähigkeit, menschliche Gefühle und Kontaktbildung zu unterdrücken. Dem widerspreche ich nicht einmal! Doch wenn er diese totalisierende Position einnimmt, ist der Film nicht in der Lage, die tieferen Quellen der Ausbeutung ausfindig zu machen oder diese auch nur anzudeuten.

Einerseits hebt er die totalisierende digitale Macht und die Gleichschaltung der Massen hervor. Auf der anderen Seite aber bietet er auch die Möglichkeit von Liebe und körperlicher Berührung als rettende Kraft. Statt *THX 1138* in einen Erzählungsbogen einzusetzen, habe ich Fragmente aus diesem Film in *Metropolis* eingesetzt, als Versuch, die Betrachter:innen hin und wieder aufzurütteln und ihnen ein zeitgemässeres Bild von Arbeit, Körper und Psyche zu vermitteln.

MO Würdest du sagen, dass diese Filme Allegorien sind? Ist das vielleicht ein Begriff, der produktiv gemacht werden kann, wenn wir über deine formale Vorgehensweise sprechen?

SK Beide Filme sind allegorisch, da sie offenkundig Geschichten erzählen, die grössere Geschichten offenlegen. Bei meiner Arbeit hat ein allegorischer Ansatz den Vorteil, dass er ein direkt pädagogisches Vorgehen meidet, das bei den Betrachter:innen leicht Widerstand auslösen kann – werden Arbeiten zu didaktisch, dann fühlen sich die Betrachter:innen oft zurechtgewisen –, während dieser Ansatz mir zugleich ermöglicht, ein gegenwärtiges Publikum in die erzählte Geschichte hineinzuholen.

Denn die Allegorie erzählt niemals nur eine Geschichte. Sie kann Zeitauffassungen ebenso überschreiten wie andere Kategorien der Repräsentation. Was die (wörtliche oder bildliche) Allegorie betrifft, werden selbst die resistantesten Betrachter:innen oder Leser:innen mit dem Verdacht zurückgelassen, dass mehr in der Geschichte steckt, als auf den ersten Blick erkennbar war. Das ist genau die produktive Ungewissheit, auf die ich aus bin.

- MO Wie wiederholen sich deiner Einschätzung nach in der Gesellschaft problematische Abläufe der Geschichte? Wieso fällt es uns so schwer, aus ihnen zu lernen? Ist das möglicherweise so, weil wir uns über unsere Absichten nicht im Klaren sind?
- SK Ich denke, das liegt an der Leugnungskraft der Psyche, der Fähigkeit zur Ablehnung und zu anderen unbewussten Prozessen, etwa zur Distanznahme durch psychische Projektion oder problematische Identifikationen. Und es liegt auch daran, dass Gesellschaften bis zum heutigen Tag nicht bereit sind, die Rolle des Psychischen in der Politik anzuerkennen. Es ist schon erstaunlich, dass selbst im Trump-Zeitalter, in dem unbewusste Prozesse in den Beziehungen zwischen Demagogen und Mobs geradezu nach Verständnis schreien, niemand in der so genannten «seriösen» Politik oder in den Medien dem auch nur im mindesten nachgeht. Um ein weiteres Beispiel für diese Psychodynamik zu nennen: Was den globalisierten, neoliberalen Kapitalismus von früheren Kapitalismusformen unterscheidet, ist die Tatsache, dass sich der Neoliberalismus zutiefst auf die Beschämung und Erniedrigung seiner Opfer verlässt. Steckt die Bevölkerung erst einmal in einem solchen psychischen Fangnetz, dann kommt es bei der Nennung von Schuldigen auf der Massenebene kaum zu irgendeiner Klärung, vor allem in Gesellschaften, die die Existenz des Unbewussten abstreiten.

- MO Welche Vorbereitungen waren für deinen Film *Who will save us?* nötig?
- SK Bei jedem neuen Projekt kostet es mich viel Zeit, über die gegenwärtige kulturelle Stimmung und über das nachzudenken, was ich mit meiner Arbeit unbedingt ansprechen will, ganz besonders in einer finsternen Zeit wie dieser. Ich recherchiere und lese alle möglichen Texte – theoretische, journalistische oder fiktionale – und ich beobachte ausserdem auch die Medien und Verschiebungen im Verhalten und Denken in der Gesellschaft. Das ist ein Prozess, mit dem ich meine Arbeit situiere, allerdings ohne vorher eine feste Absicht zu formulieren. Ich lasse meine Arbeit aus den Recherchen, Beobachtungen und Gedanken herauswachsen. Und ich denke auch darüber nach, wie verschiedene Arten heutiger Kulturproduktion, über die ich keine Kontrolle habe, meine Arbeit unweigerlich beeinflussen würden. Und nicht zuletzt denke ich auch an die Betrachter:innen, die ich mit meiner Arbeit schaffen möchte.
- Bei dieser Arbeit habe ich beschlossen, mich mit gruppenpsychologischen Prozessen im Zusammenhang von demagogischen Führungspersonen zu befassen, denn beide Faktoren haben in den vergangenen Jahren in vielen Ländern bei den politischen Verschiebungen in Richtung auf Autokratien eine grosse Rolle gespielt. Das brachte mich unter anderem auf die Schriften Wilfred Bions (1897–1979), eines Psychoanalytikers, der einen einflussreichen Ansatz zur Gruppendynamik entwickelt hat. Er entwickelte drei «Grundannahmen», die in dysfunktionalen Gruppen entstehen – wobei solche Gruppen in einem Land sogar die Grösse massiver Wähler:innengruppen annehmen können. Diese Grundannahmen werden innerhalb der Gruppe psychodynamisch ausgetragen, sie führen dazu, dass die Gruppenangehörigen sich Anführer schaffen oder Anführern folgen, die das Dysfunktionale der Gruppe verstärken. Zu den von Bion ermittelten

Grundannahmen gehört ein Ausleben von Fantasien, das drei Formen hat: Abhängigkeit, Kampf- und Fluchtverhalten und Paarbildung. Zu diesem Ausleben kommt es, weil die Gruppenangehörigen sich dem Verstehen ihres eigenen psychischen Verhaltens entgegenstellen. Diese These ist etwas zu feingliedrig, als dass ich sie hier in aller Kürze ausführen könnte, aber sie hat mir zu einem besseren Verständnis der Arten verholfen, mit denen Gruppen sich so organisieren können, dass ihre Eigeninteressen untergraben werden und sie instabilen Anführern folgen können. So eine Gruppendynamik funktioniert natürlich niemals in Ablösung von der ganzen übrigen Kultur.

Zu meinen Recherchen gehört aber auch eine Menge Theorie, die für Kunstwerke gedacht ist, die ein nicht-theoretisches Leben besitzen! Sowie ich mit der Produktion eines Werks beginne, lasse ich die Theorie beiseite und arbeite ganz innerhalb der Sprachen der von mir gewählten Medien.

MO Du hast gesagt, in öffentlichen Diskussionen über dein Werk gebe es manchmal eine Tendenz, sich auf den politischen Diskurs zu fokussieren, für dich aber sei die «Form» ebenso wichtig.

SK Ich glaube, Victor Burgin hat in den späten 1970er Jahren gesagt, die Politik der Form sei genauso wichtig wie die Form der Politik. Für mich als Künstlerin sind meine Medien Bilder, Klänge, die Zeit – ebenso sehr wie Wörter oder Erzählungen. Auch Stille kann eine machtvolle Sprache sein, das Angrenzende oder beispielsweise auch dessen Abwesenheit. Die Psyche beherrscht viele Sprachen fließend, nicht nur die des offenen Erzählens.

MO In einer Diskussion hast du einmal gesagt, deine Filme hätten das Potenzial, die Zuschauer:innen im Laufe der Zeit immer starker unbewusst zu beeinflussen. Kannst du zu diesem Aspekt noch etwas sagen?

SK Weit früher in meiner Laufbahn glaubte ich, ich hätte als Künstlerin nur eine kurze Gelegenheit, einen Betrachter oder eine Betrachterin zu erreichen, und dass die Betrachter:innen den Ausstellungsraum immer mit einer ganz bestimmten Reaktion verliessen. Aber im Verlauf meiner eigenen Psychoanalyse wurde mir im Laufe der Jahre klar, dass das Unbewusste nicht so funktioniert, und dass man ein Kunstwerk erleben und über eine längere Zeit auf sich wirken lassen kann, und, was vielleicht noch wichtiger ist, dass das sogar geschehen kann, ohne dass man sich dessen ganz bewusst wäre. In dieser Hinsicht ist für mich der Freud'sche Begriff der *Nachträglichkeit* – französisch *après-coup* – wichtig geworden, der ein verspätetes Verstehen bezeichnet oder auch die Neuinterpretation von etwas Vergangenen aus einer gegenwärtigen Perspektive. Ein Ereignis oder eine Erfahrung in der Gegenwart kann das, was man über ein Ereignis in der Vergangenheit zu wissen meinte, beeinflussen oder auch eine Neuinterpretation ermöglichen.

MO In deiner Einzelausstellung präsentieren wir zwei deiner Filme, [*Missing Asher* (2019) und *Who will save us?* (2022)] als kuratierte Zusammenstellung. Sie werden in zwei getrennten Räumen gezeigt, so dass jeder von ihnen eine Bühne für sich bekommt. Formal erscheinen sie sehr unterschiedlich. Aber man kann auch erkennen, dass sie viele Gemeinsamkeiten haben. Wie siehst du die Beziehung zwischen diesen beiden Filmen?

SK Ich war sehr froh, dass du dich *Missing Asher* als Begleitung für die neuen Arbeiten in der Ausstellung ausgewählt hast, ich fand, dass das eine interessante Entscheidung war, da dieser Film kein total naheliegender Partner von *Who will save us?* ist, der historisches Filmmaterial allegorisch einsetzt, im Gegensatz zu *Missing Asher*, der einem dokumentarischen Ansatz folgt, um eine ältere Arbeit von mir auf neue Weise zu zeigen, indem er deren Weg durch einen Zeitraum

von neunzehn Jahren nachzeichnet. Bei *Missing Asher* ist sogar meine eigene Stimme als Erzählerinnenstimme zu hören, das ist die einzige Arbeit, in der ich das getan habe, sonst ziehe ich es vor, in meinen Arbeiten eher indirekt aufzutauchen.

Dass es zwischen den beiden Arbeiten viele Verbindungslinien gibt, ist keine Überraschung, denn beide entspringen meinen Dauerinteressen. Beide Arbeiten zeichnen den Pfad der Zerstörung durch den Neoliberalismus nach, wenn auch in zwei sehr unterschiedlichen Grössenordnungen – bei *Who will save us?* in einem grossen Massstab, bei *Missing Asher* in einem sehr kleinen. Das ist es wohl, was mir so gut daran gefällt, sie zusammen in derselben Ausstellung zu sehen – die Gegenüberstellung eines grossen, historischen Massstabs und des intimeren Massstab des Lebens eines Kunstwerks im Laufe der Zeit.

Bezugstexte:

W.R. Bion, *Erfahrungen in Gruppen und andere Schriften* (dt. Stuttgart 1971, orig. 1968).

Conrad Stephen Chrzanowski, «The Group's Vulnerability to Disaster: Basic Assumption and Work Group Mentalities Underlying Trump's 2016 Election», in: *The International Journal of Psychoanalysis*, Bd. 100, Nr. 4, Juli 2019, S. 711–731.

Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce*, London 2009.





005

ON THE OCCASION OF  
SILVIA KOLBOWSKI  
WHO WILL SAVE US?  
KUNSTHAUS GLARUS  
SEPTEMBER 4 — NOVEMBER 27, 2022

Interview with Silvia Kolbowski  
by Melanie Ohnemus

- MO Can you briefly summarize what your new video work  
*Who will save us?* is about?
- SK What I have been telling people who ask is that it's a video  
about the intersection of neoliberalism and the psychical  
formation of groups—not to say mobs—in allegorical form.

MO You chose two films to work with: *Metropolis* (1927) directed by Fritz Lang and *THX 1138* (1971) directed by George Lucas. In which way did the combining of content and visual language in the two films seem productive to you? How would you describe the relevance they still hold when analyzing contemporary political events, power structures, and popular reactions toward them?

SK I chose the two films because they represent problematic social and economic regimes in two different temporal registers that in my mind imply a third register—the present. There is something in that temporal distance from the present that appeals to me because it allows me to be direct with the historical material and yet produce a more haunting and less didactic resonance for the present-day spectator. I have in the past re-utilized films or historic figures from earlier decades to tell stories about the present. But with this project I did not set out to do that. I spent over a year doing research into group dynamics from a psychoanalytic perspective because I felt that the role played by groups was a very troubling aspect of current political phenomena in the context of mass populations exploited by decades of unregulated capitalism. These are mass populations that are clearly unaware of how they are formed by this economic regime and are prone to project blame based on popular rhetoric. In the US, and elsewhere, some of these group dynamics have reached a dangerous, often violent pitch. Even most of those who feel themselves outside of these dynamics—by virtue of economic, educational, and other advantages—tend to be in the dark about how they are being positioned by neoliberal regimes in relation to other groups. I was having trouble thinking visually about the story I wanted to tell, and I cannot remember how I decided on *Metropolis*, but I suspect that I was googling something relevant to the project and was led to it. I was somewhat

astonished at how much *Metropolis* resonated with the present—the story of consolidated wealth at the very top, and mass drudgery and precarity —and nascent explosiveness—at the bottom, literally below ground. But most importantly, *Metropolis* is also a story of psychological disavowal. And for me, disavowal is the most dangerous component of reactionary populism. I knew from the research phase that I wanted the register of the digital to be present in the film, because the story that *Metropolis* tells needs to be updated by the neoliberal regime of the algorithm.

Regarding *THX 1138*, I was not so much taken with its story of top-down control of human intimacy, but rather with its very early emphasis on the pervasiveness and ills of the digital, and the repeated references to the repression of psychological suffering and the medicating of anxiety through drugs and consumption. *THX 1138* is not a brilliant film, by any means, but it has rather amazing components—particularly the way it registers the trauma imposed by a digital regime. And it is a prophetic film, given that the 1971 film was a full-length remake of a student film Lucas made in 1967, and the actual computer chip was not invented until the early 1970s, although the digital realm existed long before that. As you pointed out to me, both films belong to the science fiction genre. And it's interesting to note that they both use a spatial metaphor regarding what takes place below ground. One thing I must point out is that I don't agree with the moral that *Metropolis* arrives at to “resolve” the conflicts and suffering produced by capitalism. Nor do I align myself with everything implied in *THX 1138*. I convey my disagreements through my re-editing.

MO Could you please elaborate a bit more on the problematic narratives you see in both films, and how these may contribute, possibly in a contradictory way, to a repetition of specific normative narratives about the organization of societies?

SK *Metropolis* is a moral tale, and it offers the heart as an antidote to capitalism's sadism toward workers—as stated outright in the film, the heart should be the mediator between the brain and the hand. Aside from the fact that one would have to view that possibility with a jaundiced eye, given the extreme degree of class polarization in the film, what's missing from this equation is the psyche, because all human beings have a sadistic drive that, untempered, produces suffering, for the self and others. I edited out what I found naïve about *Metropolis*, and I formed a new narrative arc that highlighted the displays of psychical disavowal in the film. What I mean by psychical disavowal in the film is the resistance—by both the wealthy overlord and his near-indentured workers—to doing the work of understanding the complex ways in which they have been made to assume their normative social roles, the ways in which suffering has been normalized for the workers. As Slavoj Žižek has written about regressive populism, a refusal to do the work of understanding the complexity of an exploitative situation results in a fetishistic and paranoid projection, and the projection of culpability onto a figure or group *out there*, who must be destroyed for the suffering to stop. *THX 1138* casts technology as having a categoric capacity to suppress human emotion and contact. I don't disagree with this too much! But the film is not capable, once it takes this totalizing position, of locating or even insinuating the deeper sources of exploitation. On the one hand, it emphasizes totalizing digital power and mass compliance. And yet, it also offers the possibility of love and physical touch as a redemptive force. Rather than employ *THX 1138* in a narrative arc, I inserted fragments from it into *Metropolis* to try to episodically jolt the spectator into a more contemporary register regarding work, the body, and the psyche.

MO Would you say these films are allegories? Is this a term that could be made productive when talking about your formal approach?

SK Both films are allegorical in that they tell overt stories that uncover greater narratives. In my work, an allegorical approach has the virtue of avoiding a direct pedagogical approach, which can easily generate resistance in the spectator—often in didactic work, the spectator feels castigated—while at the same time allowing me to implicate the present-day spectator in the stories being told. That’s because allegory never tells only one story. It can cross temporalities as well as other representational categories. Regarding allegory (in word or image), even the most resistant spectator, or reader, is left with a suspicion that there’s more to the story than is superficially apparent. That is the haunting that I’m after.

MO What are your thoughts in general about the ways that societies repeat problematic sequences in history? Why does it seem so hard for us to learn from them? Is it because we are not clear about our objectives?

SK I believe it comes back to the psyche’s capacity for disavowal, denial, and other unconscious processes, such as the distancing produced by psychical projection and problematic identifications. And it is also due to how even today societies are unwilling to acknowledge the role of the psyche in the political realm. It is astounding that even in the age of Trump, when the unconscious operations in the relations of demagogues and mobs are screaming to be understood, no one in the so-called “serious” political or media realms will even allude to it. For another example of this psychical dynamic, what distinguishes globalized neoliberal capitalism from earlier modern forms of capitalism is neoliberalism’s deep reliance on the shaming and humiliating of its very victims. Once populations are caught in this psychical web, there is little clarity possible on a mass level regarding culprits, especially in a society that denies the unconscious.

MO What sort of process went into the making of your film,  
*Who will save us?*

SK Every time I start a new project, I spend a lot of time thinking about the current moment in the culture, and what feels most urgent to address through the work, especially in this dire moment of history. I do research, which can involve reading all kinds of texts—theoretical, popular, fictional—and I also observe media and shifts in social behavior and thinking. It’s a process of situating the work, but without an initial intention. I let the work grow out of the research, observation, and thinking. And I also consider how various types of existing cultural production, which I cannot control, would inevitably frame my work. And, integrally, I think about the spectator that I would like the work to create. For this work, I concluded that I wanted to address group psychological processes in relation to demagogic leaders because both have played such a role in political shifts toward autocracy in many countries in the last years. That led me to read the work of, among others, Wilfred Bion (1897–1979), a psychoanalyst who developed an influential approach to group dynamics. He theorized three “basic assumptions” made by dysfunctional groups—and groups can be as large as, for example, massive blocks of voters in a country. These basic assumptions are played out through psychological dynamics in the group, and result in members creating or following leaders that reinforce the dysfunction of the group. The basic assumptions Bion identified involve the acting out of fantasies in three ways: through dependency, fight-flight, and pairing. This acting out occurs because members of the group resist the understanding of their own psychological behavior. It’s too subtle a thesis to elaborate succinctly, but it helped me to understand more about how groups can organize themselves in ways that undercut their own interests and allow them to follow unstable leaders.

Such group dynamics, of course, never operate in isolation from the rest of the culture.

My research involves a lot of theory for artwork that has a non-theoretical life! But once I start to make the artwork, I set theory aside and work with the languages of the mediums I've chosen.

MO In that regard, you have said that sometimes in public discussions about your work there is a tendency to focus on political discourse, but that for you “form” is equally important.

SK I think it was Victor Burgin who in the late 1970s pointed out that the politics of form was as important as the form of politics. As an artist, my mediums are images, sounds, and time, as much as words and narrative. Silence can also be a powerful language, as can contiguity, or, for example, or its absence. The psyche is fluent in many languages, not just that of an overt narrative approach.

MO You once said in a discussion that your films have the potential to affect the viewer unconsciously over time. Could you please elaborate on this?

SK Much earlier in my practice, I used to think that I only had a brief opportunity as an artist to affect a spectator, and that the spectator left the space of exhibition with a formed reaction. But it was through my own psychoanalysis over the years that I realized that is not how the unconscious works, and that one can experience an artwork and have it affect one over time, and, maybe more importantly, even without being overtly aware of it. In this regard, one relevant concept for me is the Freudian term *Nachträglichkeit*—in French the *après-coup*, in English the term afterwardsness—which signifies a belated understanding, or a re-interpretation of something in the past, from a present perspective. An event or experience in the present can color or allow reinterpretation of what one thought one knew about an event in the past.

MO In your solo exhibition, we are showing two films [*Missing Asher* (2019) and *Who will save us?* (2022)] as a curated pair. They are shown in two separate spaces, each occupying stages in their own right. And formally they appear very different. But they can also be seen to share many concerns. What are your thoughts on the relationship between these two films?

SK I was very happy when you selected *Missing Asher* to accompany the new work in the exhibition, because I thought it was an intriguing choice in not being an obvious partner to *Who will save us?*, which uses historical film material in an allegorical manner, as opposed to *Missing Asher*, which uses a documentary approach to re-presenting an older artwork of my own by tracing its trajectory through a period of nineteen years. *Missing Asher* even includes my own voice as narrator, which is the only work in which I have done that, as I usually prefer to be represented in my work indirectly. However, it's not surprising that there are many connections between both works, as they both spring from my recurrent interests. Both works trace paths of destruction wrought by neoliberalism, but at two different scales—a very large-scale in *Who will save us?* and a very small-scale in *Missing Asher*. I think that's what gives me so much pleasure in having them shown in the same exhibition—the juxtaposition of a grand, historic scale, and the more intimate scale of the life of one artwork over time.

Related texts:

Wilfred Bion, *Experiences in Groups and Other Papers*, (1968).

Conrad Stephen Chrzanowski, “The Group’s Vulnerability to Disaster: Basic Assumption and Work Group Mentalities Underlying Trump’s 2016 Election,” *The International Journal of Psychoanalysis* (August 2019).

Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce* (2009).

AM 4.9.2022 FAND IM KUNSTHAUS GLARUS  
EIN ÖFFENTLICHES GESPRÄCH ZU **WHO WILL SAVE US?**  
ZWISCHEN SILVIA KOLBOWSKI, LUIZA NADER (UNIVERSITÄT WARSCHAU)  
UND MELANIE OHNEMUS STATT. /  
A PUBLIC DISCUSSION OF **WHO WILL SAVE US?**  
BETWEEN SILVIA KOLBOWSKI, LUIZA NADER (UNIVERSITY OF WARSAW),  
AND MELANIE OHNEMUS WAS HELD AT KUNSTHAUS GLARUS  
ON SEPTEMBER 4, 2022.

## IMPRESSUM / COLOPHON

ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF  
SILVIA KOLBOWSKI  
WHO WILL SAVE US?  
4 . 9 . – 27 . 11 . 2022 / SEPTEMBER 4 — NOVEMBER 27, 2022  
KUNSTHAUS GLARUS

Das Interview fand im August 2022 zwischen Silvia Kolbowski und Melanie Ohnemus via Email statt./  
The interview between Silvia Kolbowski and Melanie Ohnemus took place via email throughout  
August 2022.

### HERAUSGEBER: KUNSTHAUS GLARUS

EDITORIN UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS  
TEXT / TEXT: SILVIA KOLBOWSKI, MELANIE OHNEMUS  
GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF  
ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: CLEMENS KRÜMMEL  
KORREKTORAT / PROOFREADING: ERIK SMITH

### TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS  
KURATORISCHE ASSISTENZ / CURATORIAL ASSISTANT: JOHANNA VIELI  
ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: FLORIAN HÜRLIMANN  
TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER  
TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: TOMAS BAUMGARTNER  
KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: ANNE GRUBER  
BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI  
EMPFANG / RECEPTION: FABRIZIA FLÜHLER, SIMONE MARTI, ERIKA SIDLER,  
EMA STREIFF, KARIN STUCKI, KASPAR FISCHLI

### VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT)  
SUSANNE JENNY WIEDERKEHR (VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT)  
FRED JAUMANN  
BERNARD LIECHTI  
BERNADETTE MELI SBRIZ  
NADINE SPIELMANN  
KATIA WEIBEL

### DANK DER KÜNSTLERIN AN / THE ARTIST WOULD LIKE TO THANK:

Harold Batista, Kenneth Frampton, Ivan Knapp, Melanie Ohnemus and und das Team / and the team.

### DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDE GEFÖRDERT VON / THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM IS KINDLY SUPPORTED BY:

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung für ein starkes Glarnerland, Glarner Kantonalbank,  
Gemeinde Glarus, Glarner Agenda, Stiftung Anne-Marie Schindler, Landis & Gyr Stiftung, Dr. Georg  
und Josi Guggenheim Stiftung, Videocompany, Paul Schiller Stiftung, Kamm Bartel Stiftung, Glarner  
Gemeinnützige.

