

Between Bridges
Adalbertstr. 43
10179 Berlin
info@betweenbridges.net
www.betweenbridges.net

Sofía Reyes
Alucinación
11 September–16 November 2025

Videotape Eyes

<i>Un remolino mezcla</i>	[<i>Ein Wirbelsturm vermengt</i>
<i>Los besos y la ausencia</i>	<i>Die Küsse und die Abwesenheit</i>
<i>Imágenes paganas</i>	<i>Heidnische Bilder</i>
<i>Se desnudan en sueños.</i>	<i>Entblößen sich in Träumen.]</i>

– Virus
Imágenes paganas
Vivo (1986)

Als technische Anordnung diente das Kino vornehmlich der Darstellung von Bewegung; zugleich war es aber immer auch eine Metapher für den modernen Verkehr. In *Week-end* (1967) beispielsweise zeichnet Jean-Luc Godard den Niedergang der Bourgeoisie auf, indem er eine Odyssee entlang einer Landstraße inszeniert, an deren Rändern sich Autounfälle, Karambolagen und Leichen aneinanderreihen. Unterbrochen wird diese endlos wirkende Abfolge von Dialogen, die genauso lädiert und dysfunktional wirken wie die sich im Hintergrund auftürmenden Wrackteile. Jahrzehnte später greift *Crash* (1996) von David Cronenberg den Autounfall wieder auf – und zwar als Ausgangspunkt einer erotischen Erfahrung, bei der die Kollision zu einem Interface zwischen Körper und Technologie umgewandelt wird. In *Holy Motors* (2012) von Leos Carax wird das Auto wiederum als fahrende Garderobe eines Schauspielers eingesetzt, dessen anschließende Aufführungen unterschiedlicher Rollen jedoch nur noch als pure Gesten ohne jeglichen Bezugs- oder Ausgangspunkt in Szenen gesetzt werden. *Koyaanisqatsi* (1982) von Godfrey Reggio leitete wiederum eine neue Form des Kinos ein, die ganz ohne Sprache, Figuren oder Handlung auskommt. Allein durch die Montage von Stadt-, Industrie- oder Naturaufnahmen – teilweise beschleunigt oder verlangsamt – konstruiert der Film eine visuelle Symphonie über das Ungleichgewicht modernen Lebens.

Auch wenn sich diese vier Filme in ihrem Sujet, Kontext und Stil grundsätzlich unterscheiden, bilden sie doch auch ein Polyptychon über das Ende der linearen Erzählung, den Zerfall menschlicher Identität und die Kritik des Spektakels als dominante Form der Sinnproduktion in der Spätmoderne. Zugleich bieten sie sich aber auch als Referenzen an, um über die Kurzfilme *Masses* und *Autotransfusión* von Sofía Reyes Guevara nachzudenken.

Das Ende der bürgerlichen Reise

Mit *Week-end* orchestrierte Jean-Luc Godard eine beißende Satire über das französische Bürgertum in Form einer Landstraßenodyssee, die zunehmend ins Absurde und Gewalttätige kippt. Automobile reihen sich in endlosen Staus aneinander, Leichname säumen die Straßenränder, und zugleich zerlegt sich auf einer formalen Ebene die Filmsprache selbst: Figuren durchbrechen die

vierte Wand, die Dialoge sind vollgestopft mit literarischen Zitaten, der Schnitt verliert jegliche Struktur. Das Automobil symbolisiert hier nicht mehr nur modernen Komfort, sondern strukturelle Gewalt. Die Reise wird zur Allegorie einer gesellschaftlichen Klasse, die auf ihre eigene Selbstzerstörung zurast – unfähig, die Zeichen ihres eigenen Niedergangs zu erkennen.

Die Zeit steht still, der Raum quillt über, und die Bewegung — nur scheinbar vorwärtsgerichtet — erweist sich letztendlich als tödlich. In *Masses* verweist die Positionierung der Kamera und somit die bewusste Entscheidung, die von Süden nach Norden verlaufende Fahrspur zu filmen, auf die soziale und ökonomische Stellung der Autofahrenden. Gelegentlich tauchen zwar Lastwagen auf, doch die sind leer. Vermutlich befinden sie sich auf dem Rückweg, nachdem sie ihre Ladung irgendwo aufgegeben haben. Hin und wieder fahren auch Taxis oder Lieferwagen durchs Bild. Doch vornehmlich sind es Luxusfahrzeuge, die wir sehen. Die Kamera verharrt dabei starr auf der Spur der Straße. Somit richtet Sofía Reyes Guevara den Blick auf die vielfältigen Verrenkungen, die die im Stau festsitzenden Fahrer*innen und Beifahrer*innen vollziehen. Automassen und menschliche Körpermassen: eine Kombination, die nichts anderes hervorbringt als eine dichte Schicht Smog, die für über siebenzig Prozent der weltweiten CO₂-Emissionen verantwortlich ist.

Vorsprung durch Technik

In *Crash* überführt David Cronenberg das Motiv des Autounfalls in eine erotische und posthumane Dimension. Basierend auf dem gleichnamigen Roman von J. G. Ballard erzählt der Film, wie seine Protagonist*innen sexuelle Lust bei der Kollision von Körper und Maschine empfinden. Narben, Prothesen und zerbeulte Karosserien erscheinen hier nicht mehr als Symptome eines Traumas, sondern als Zonen, denen ein Begehren innewohnt. In diesem Universum ist das Automobil kein bloßes Fortbewegungsmittel mehr, sondern eine fetischisierte Erweiterung des Körpers — eine Technologie zur Intensivierung von Lust. Cronenberg dokumentiert diese Mutation mit eiskalter Nüchternheit: Der menschliche Körper hört auf, eine geschlossene Einheit zu sein, und wird zu einer von der Technik perforierten Oberfläche. Der Autounfall funktioniert dabei als ein Ritual, um den Körper in eine symbolische Ordnung einzuschreiben, in der es keine Seele und keinen Sinn mehr gibt, sondern nur noch Schnittstellen. Hierbei bietet es sich an, auf Sofía Reyes Guevara's Fotoserie *Yo te hubiera querido hasta el fin* (Ich hätte dich bis zum Ende geliebt, 2019) zu verweisen. Sie besteht aus acht identischen Abzügen, die eine Nahaufnahme zweier kollidierter Fahrzeuge zeigen. Denn in dieser Wiederholung spiegelt sich auch die Obsession Vaughans, einer Figur aus *Crash*, wider, der die bei der Kollision der Autos erlebte Lust immer wieder aufs Neue erfahren will.

Kollaps der Identität

In *Holy Motors* setzt Leos Carax eine Limousine als eine Art Wandertheater ein, aus der heraus der Protagonist, Monsieur Oscar, im Laufe eines Tages eine Vielzahl unterschiedlicher Rollen aufführt. Der Film folgt dabei weder einer narrativen Logik noch deutet sich irgendeine stringente Form einer Charakterentwicklung an. Dabei verwandelt sich der Protagonist unentwegt. Mal nimmt er die Identität eines Vaters an, dann die eines Mörders, einer sterbenden alten Frau oder einer fantastischen Kreatur. Jede dieser Figuren spielt er jedoch ohne Kontext, ohne Motivation, ohne sichtbares Publikum. Die Limousine ersetzt dabei die Wohnung, die Garderobe und die Bühne. Die Reise an sich führt jedoch nicht zu irgendeiner Form der Selbsterkenntnis, sondern vielmehr zu einer Auflösung des Selbst. Der Schauspieler stellt nicht mehr dar: Er ist eine Verkörperung ohne Ursprung oder Ziel. Das Spektakel hat die Erfahrung verschlungen.

Carax beschreibt somit eine Existenz, die sich in einer Endlosschleife befindet; in der das Subjekt nur noch als Restbestand seiner Rollen besteht — in einem Bild, aber ohne Körper, in einer Perfor-

mance, aber ohne Publikum. *Masses* verfährt auf eine ähnliche Art und Weise. In Untertiteln können wir Gespräche lesen, die in jedem (oder keinem) der vorbeiziehenden Autos geführt werden (könnten): Projektionen menschlichen Lebens erscheinen als technischer Effekt der Montage.

Mobilität und Weltuntergang

Der Begriff *Koyaanisqatsi* stammt aus der Sprache der Hopi. Wörtlich übersetzt bedeutet er „Leben aus dem Gleichgewicht“. In dem gleichnamigen Film von Godfrey Reggio fließen Aufnahmen von urbanem Verkehr, Fabriken, Wolkenkratzern und entfremdeten Gesichtern ineinander und geben somit den Blick auf eine Welt frei, in der die Zeit von Effizienz kolonisiert wurde. Das Auto, allgegenwärtig in seiner Wiederkehr und Geschwindigkeit, ist hier weder Objekt des Begehrens noch Gegenstand einer Handlung, sondern bloßes Fragment einer seelenlosen Choreografie. Im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Filmen verzichtet *Koyaanisqatsi* auf jegliches menschliches Drama. Der Film zeigt die Welt als ein System, das sich viel zu schnell bewegt, um sich selbst noch erkennen zu können. Keine hervorgehobenen Figuren, nur Umgebung; keine Tragödie oder Moral, nur ein unaufhörlicher Fluss, der die Produktionszyklen des Kapitalismus aufrechterhält. In gewisser Weise sehen wir dasselbe in *Masses*, nur eben verlangsamt: Die Einstellung auf die liegengelassenen Fahrzeuge wirkt wie die Eröffnungsszene eines Films, in dem Mobilität zur Metapher für Entfremdung wird. Sie könnte Anfang und Ende eines Films über einen gescheiterten Roadtrip darstellen.

Unzählige Menschen nehmen täglich das Martyrium auf sich, aus den Vororten in die Innenstadt Bogotás zu pendeln. Abends geht es wieder zurück. Kupplung treten. Kupplung loslassen. Stundenlang. Obwohl die Straßenkapazität Bogotás längst erschöpft ist, wächst der Kfz-Bestand der Stadt jedes Jahr um 20.000 Neufahrzeuge an. Sofía Reyes Guevara scheint jedoch anzudeuten, dass es auch etwas beinahe Therapeutisches haben könnte, so viele Stunden im Auto zu verbringen. In den unbequemen, überhitzten Kabinen reflektieren die eingeschlossenen Fahrerinnen und Beifahrerinnen fortwährend über die Frage, wie man jemanden begehren oder aber verlassen kann.

The Sound and the Fury

In dem Kurzfilm *Masses* von Sofía Reyes Guevara sind sowohl die Fahrenden — und zwar auch während der Fahrt — wie auch die Beifahrer*innen ganz in ihre digitalen Geräte versunken. Mit dem Einzug von Screens und Smartphones ist das Automobil für seine temporären Bewohner*innen zu einem Informations- und Unterhaltungszentrum geworden. Hier verdeutlicht sich, wie im urbanen Raum und der Struktur seiner Mobilität das Auto mehrere Funktionen zugleich einnimmt. Es ist nicht mehr nur Transportmittel, sondern auch ein transitorischer Aufenthaltsraum. Marc Augé erfasst dieses Phänomen unter dem Konzept des Nicht-Orts. Das Auto funktioniert wie ein Warte-saal oder ein Flughafen als Übergangsraum, in dem die Identität des Subjekts ausgesetzt wird, da es ganz von der Aufgabe absorbiert wird, sich von einem Ort zu einem anderen zu bewegen. Doch im Gegensatz zu anderen Nicht-Orten ist das Auto auch ein privater Raum, ein Bereich der Kontrolle und Intimität inmitten eines Stroms aus Verkehr.

Diese doppelte Funktion des Autos – also Vehikel wie auch Ort zugleich zu sein – wirft die Frage auf, wie wir unterschiedliche Umgebungen erleben, hervorbringen und erzählen. In *Kunst des Handelns* (1980) analysierte Michel de Certeau, wie durch die Art unserer Fortbewegung sogenannte aktive Räume (espace) erzeugt werden, die sich wiederum von geplanten Orten (lieu) unterscheiden. Auch wenn sein Fokus dabei vornehmlich auf den Aspekt des Gehens gerichtet ist, lässt sich dieser Gedanke ebenso auf das Automobil übertragen: Autofahren ist eine spezifische Raumerfahrung. Sie wird durch die gefahrene Geschwindigkeit, den jeweiligen Blick aus dem Fens-

ter und die physische Trennung zur Außenumgebung bedingt und vermittelt. Somit verdichtet das Auto die Stadt zu einer Abfolge von Bildern, Rhythmen und Routen, aus denen sich eine spezifische subjektive Erfahrung der Stadt und des Raums ergibt.

Richard Sennett untersucht wiederum, wie die physische Anordnung einer Stadt und ihre modernen Infrastrukturen die sozialen Beziehungen ihrer Bewohner*innen beeinflussen. Aus seiner Sicht treibt das Auto dabei eine Fragmentierung und Privatisierung der subjektiven Erfahrung der Stadt voran. Denn durch die zwischenzeitliche Abkapselung von der Außenwelt werden die Subjekte auch von allen zufälligen Gegebenheiten des öffentlichen Raums und den damit einhergehenden sozialen Kontakten isoliert.

Masses wurde während der typischen Rushhour in Bogotá gedreht. Die Aufnahmen konzentrieren sich dabei auf die Carrera 30, unweit der Gabelung zur Autopista Norte und der Carrera 19 — also genau dort, wo das „Uptown“ beginnt, wo das Grenzgebiet zwischen dem wohlhabenden Norden und dem ärmeren Süden verläuft. Sofía Reyes Guevara beobachtet durch die Kamera die Gesichtsausdrücke der Vorbeifahrenden auf eine Art und Weise, die an James Ballard in *Crash* erinnert, wenn er mit einem Fernglas den Verkehr auf den Highways ausspäht. Zu diesen Bildern montiert sie in Untertiteln Dialogfragmente, die wirken, als stammten sie aus einer digitalen Messaging-Plattform.

Inwiefern digitale Medien unsere Sprache und Kommunikation modifiziert haben, ist hinlänglich bekannt. Prägnante Kurzmitteilungen treten an die Stelle des nahezu ausgestorbenen Telefongesprächs. Das kontinuierliche Warten auf die Antwort des*/der Chatpartner*in etabliert eine zerstückelte, erratische Kommunikation, in der der ständige Verlust des Gesprächsfadens zur Norm geworden ist. Diese Fragmentierung (oder Frustration) spiegelt sich auch in der Montage von *Masses* wider: Die Untertitel wirken wie Episoden einer Serie, deren Erzählung jede Linearität abhandengekommen ist. Die darüber liegende Musik klingt wie Lkw- und Bushupen.

Dies erinnert an die *Symphony of Sirens* (1922) von Arseny Avraamov, eines der radikalsten Werke der sowjetischen Avantgarde nach dem Bürgerkrieg. Als akustische Feier zum ersten Jahrestag der Oktoberrevolution konzipiert, verzichtete das Werk auf ein traditionelles Orchester. Stattdessen komponierte Avraamov eine totale Klanglandschaft aus Fabrik sirenen, Schiffshörnern, Lokpfeifen, Kanonen, Maschinengewehren und Arbeiterchören — und verwandelte so die gesamte Stadt in ein Instrument.

Eyes Without a Face

Ein großformatiger, die gesamte Wand ausfüllender Druck mit dem Bild zweier Augen dient als Hintergrund und Kulisse für *Autotransfusión*. Das Video ist ein für Sofía Reyes Guevara typisches audiovisuelles Collage-Werk, montiert aus Songfragmenten und Found-Footage-Clips, die sie in Stunden digitaler Anämie gesammelt und produziert hat. Muscle Cars driften umher, wodurch sie eine toxische Wolke erzeugen. Die Szenerie wirkt wie ein mechanisches Rodeo, das von einer Menschenmenge bejubelt wird. Digital animierte Asiatinnen tanzen lasziv mit der Anmut eines Wiener Würstchens. Ein Strom aus Plastikblumen fließt aus einem Screen in ein offenes Meer. Choreografierte Disco-Scheinwerfer, sogenannte Moving Heads, lassen bunte Lichter wie Geister durch leere Räume kreisen. The show must go on.

Die Positionierung des Monitors erinnert an ein drittes Auge — auch im kinematografischen Sinne Dziga Vertovs. In der westlichen Esoterik wird davon ausgegangen, dass eben jener Punkt auf der Stirn mit der Zirbeldrüse verbunden sei, die wiederum einen

Zugang zu anderen Dimensionen des Bewusstseins herstellen könne. Durch sie werde die Fähigkeit verliehen, über das Sichtbare hinaus sehen zu können, Vernunft und Vorahnung zu vereinen und die Welt in dem Bewusstsein zu betrachten, dass jede Form eine Tiefe birgt, die auf ihre Offenbarung wartet. In den indischen Traditionen ist das dritte Auge der Sitz des Ajna-Chakra, dem Zentrum innerer Sicht, Intuition und geistiger Klarheit. Auf der Stirn Shivas, dem dritten Gott der Trimurti neben Brahma (dem Schöpfer) und Vishnu (dem Bewahrer), erscheint es als Feuerauge, das alles Übel und Verdorbene zerstört, um Raum für Erneuerung und den ewigen Kreislauf der Schöpfung zu schaffen.

Abschließen möchte ich diesen kurzen Text mit einen Verweis auf die skulpturale Werkserie *DAPHF* (2022, die Bedeutung des Akronymes bleibt geheim). An diesem Ensemble verzierter Gehstöcke, die auf Gummisaugnäpfen im Raum stehen, zeigt sich Sofía Reyes Guevara' Interesse am Animismus. Denn sie begreift diese Objekte als ein Heer von Schutzgeistern. Bei der Herstellung geht sie als bricoleuse vor, das heißt, sie folgt keinem vorgefassten Plan oder spezifischen Materialität. Vielmehr wird an den Stäben das verwendet, kombiniert oder angepasst, was gerade verfügbar ist, um ihnen so eine neue Verwendungsmöglichkeit oder Bedeutung zu verleihen.

In seinem Seminar *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964) argumentiert Jacques Lacan, dass jenseits des Blicks, mit dem ein Subjekt die Welt betrachtet, auch in jedem wahrgenommenen Objekt etwas existiert, das sich der optischen Kontrolle entzieht: eine Dimension, die unseren Blick erwidert und uns adressiert. Diesen Aspekt der menschlichen Psyche nennt Lacan Objekt klein a (*objet petit a*) und bezeichnet damit die Ursache oder Bedingung eines Begehrens nach einem unerreichbaren Gegenstand, der aus einem strukturellen Mangel hervorgeht. Denn Objekte sind niemals bloß äußerlich: Sie tragen auch eine unbewusste Dimension in sich, die uns verunsichert und uns das Gefühl vermittelt, von ihnen selbst beobachtet oder gefangen genommen zu werden. Ein Bild, eine Spiegelung, ein unerwarteter Lichtreflex können in uns den Eindruck hervorrufen, dass wir nicht einfach nur Subjekte sind, die aus sich hinausblicken, sondern dass wir zugleich von einem Blick aus dem Feld des Anderen getroffen werden. Nach Lacan „blicken“ uns Objekte in dem Sinne an, in dem sie uns unseren konstitutiven Mangel und unser Begehren offenbaren. Somit kann Sehen nicht als eine einseitige Handlung verstanden werden. Vielmehr schreibt es sich erst durch die Kreuzung mit dem Blick des Anderen in die weltlichen Objekte ein.

Die Spazierstöcke stützen den Menschen beim Gehen. Die Amulette beschützen ihn auf seinem Weg. Was aber sagen uns die Gummisaugnäpfe? Vielleicht sind sie auch eher Saugglocken, sogenannte Ventousen, die uns durch ihre Funktion und Materialität in eine Vergangenheit kolonialer Ausbeutung zurückversetzen oder aber an deren Fortbestehen erinnern — in einer Gegenwart der Selbsttransfusion (*Autotransfusión*), in der wir uns aus uns selbst heraus aufsaugen und uns davon nähren.

Nicolás Consuegra
(Übersetzt von Jonas Weber Herrera)