

Deborah-Joyce Holman

Close-Up

14.09.–27.10.2024

Ein Ausgangspunkt der künstlerischen Praxis von Deborah-Joyce Holman sind Fragen nach der Repräsentation von Körpern, die durch vorherrschende Repräsentations- und Blickregime zu „anderen“ gemacht werden. Insbesondere beschäftigt sich Holman mit der Darstellung von Schwarzen Menschen sowie Schwarzen, queeren Menschen innerhalb visueller Kulturen einer Weiß dominierten, heteronormativen Gesellschaft. Ein Teilbereich solcher visuellen Kulturen ist das westliche Kunstsystem mit seinen Zirkulationsmechanismen und Aufmerksamkeitsökonomien, zu dem Ausstellungshäuser wie der Kunstverein Freiburg gehören.

Unter einem Repräsentationsregime, das Weiß-Sein als Norm festschreibt, ist jede Schwarze Präsenz auf dem Bildschirm oder der Leinwand sowohl unter- als auch überbestimmt: Die visuelle Darstellung nimmt Schwarzen Menschen den Luxus, als Individuum aufzutreten, und belastet sie zugleich mit unzähligen vorgefassten Erwartungen. Innerhalb dieses Paradigmas werden Schwarze Körper auf der Leinwand verzerrt, exotisiert und stereotypisiert dargestellt, sie werden unsichtbar gemacht oder als Spektakel hypervisualisiert – die Bildfläche reduziert Schwarzsein auf Rohmaterial für nicht-schwarze Fantasien.¹ Forderungen nach mehr Repräsentation ohne die Voraussetzungen, die Bedingungen und den Rahmen der Repräsentation zu ändern, steht Holman skeptisch gegenüber. Stattdessen schlägt sie*er einen gegenläufigen Weg ein, der Mechanismen des Spektakels und der Verwertung den Entzug von Sichtbarkeit und Lesbarkeit entgegengesetzt sowie Formen der stillen und reichhaltigen Verweigerung praktiziert.

Die Ausstellung *Close-Up* im Kunstverein knüpft an die Einzelausstellung *Living Room* (2023) in der Kunsthalle Bern an, in der Holman eine drei-kanal Videoinstallation zeigte. Auf ein Minimum an Erzählung und Performance beschränkt, inszenierten die Videos die Schauspielerin Tia Bannon in zwei unterschiedlichen Settings. In einer Zwei-Kanal-Installation sah man in einem ca. 8 Minuten langen Videoloop die Schauspielerin, wie sie in einem nüchternen Wartezimmer mit einem Skript in der Hand auf einem Stuhl wartet. Das andere, ca. 16-minütige Video, zeigte dieselbe Frau in einem modernistisch eingerichteten Wohnzimmer, während sie fast nichts tut.

Für die Ausstellung im Kunstverein Freiburg, die in Kooperation mit dem Swiss Institute in New York produziert wurde, hat Holman dieses Video ein Jahr später in der gleichen Wohnung unter dem Titel *Close-Up* reinszeniert. In dieser Reinszenierung ist das kontemplative „Nichtstun“ der Schauspielerin jedoch streng choreographiert. Bis ins kleinste Detail stellen die Szenen genau die Bewegungen aus dem ein Jahr älteren Video nach. Anders als die digital gefilmten Videos für Bern hat Holman diesmal analog, auf 16mm-Film, gedreht und während in Bern das gesamte Zimmer wie eine Guckkastenbühne in einer einzigen, statischen Einstellung zu sehen war, arbeitet Holman in der Reinszenierung ausschließlich mit handgeführten Nahaufnahmen des Gesichts und des Interieurs.

Aus dieser intimen Perspektive lassen sich die Handlungen der Frau nur erahnen. Ihre Anwesenheit und Aktivität in der Wohnung verbleiben in einem Schwebestand ohne klaren Anfang oder ein erkennbares Ende. Die lineare Zeitordnung wirkt in einer Schleife aufgehoben, während sich die Abfolge kleiner Gesten akkumuliert, ohne einen bestimmten Bezugsrahmen oder eine Sinnfolge erkennen zu lassen. Nach und nach treten immer weitere Details, Geräusche und Texturen aus der Leere dieses „Nichts“ hervor.

Ein Schwerpunkt sowohl der Arbeit für Bern als auch der in Freiburg gezeigten Reinszenierung liegt auf der filmischen

Erkundung des Innenlebens einer Person als potenziellem Ort des Widerstands. Holman bezieht sich hierbei unter anderem auf Untersuchungen des Literaturwissenschaftlers Kevin Quashie. In seinem Buch *The Sovereignty of Quiet* (2012) gebraucht er die Zustandsbeschreibung „quiet“ nicht einfach als synonym für „lautlos“, sondern als eine Metapher für das Innenleben einer Person, für ihre Wünsche, Absichten, Verletzlichkeiten und Ängste.² Quashie wendet sich damit gegen ein Bild von Schwarzer Kultur, das Schwarzsein vor allem als nach außen gerichtet, als dramatisch und spektakulär darstellt und Schwarzen Menschen ein Innenleben und Individualität abspricht – sie zu etwas Öffentlichem macht, das beliebiger Formbarkeit und Verallgemeinerungen unterworfen ist. Demgegenüber insistiert Quashie auf dem Schwarzen Innenleben als einem Ort, der nicht vollständig durch gesellschaftliche Bedingungen des Rassismus oder des Widerstands dagegen bestimmt ist. Diese Innerlichkeit ist nicht bloß reaktiv und kann dennoch eine politische Kraft entfalten – trotz oder sogar wegen ihrer Unergründlichkeit und Zurückgenommenheit: „The inner life is not apolitical or without social value, but neither is it determined entirely by publicness. In fact, the interior – dynamic and ravishing – is a stay against the dominance of the social world; it has its own sovereignty. It is hard to see, even harder to describe, but no less potent in its ineffability. Quiet.“³

Wenn politische und visuelle Regime der westlichen Welt Schwarzen Menschen Normalität absprechen, dann können Bilder Schwarzer Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit sowie Szenen des In-sich-gekehrt-seins ein Weg sein, dem entgegenzuwirken.⁴ Das impliziert aber weder, dass solche Darstellungen einen Schwarzen Menschen oder Schwarzsein lesbar machen, noch dass sie dem Wunsch des Publikums nach einer Wiedergabe des „echten Lebens“ oder Fantasien „Schwarzer Authentizität“ entsprechen müssen. Vielmehr beharrt Holmans Arbeit auf dem, was der Philosoph Édouard Glissant „Recht auf Opazität“⁵ nennt und entzieht das Innenleben der gefilmten Person dem Zugriff der Betrachter*innen, um stattdessen

die Überreste der Präsenz eines Schwarzen Inneren in gebauten Räumen und Ideologien wiederzugeben. So könnte der gefilmte Innenraum für das Innenleben einer Figur stehen, er könnte etwas über die Person auf der Leinwand erzählen, die hier vielleicht ein Zuhause gefunden hat. Doch gibt die Wohnung nichts über sie preis, vielmehr wirkt der Innenraum wie das inszenierte Bild einer distinguierten Wohnung im Mid-century Stil, bleibt generisch und anonym.

Erzählungen erlauben es, Personen und Ereignisse in einen größeren Sinnzusammenhang zu stellen, Erklärungsmuster zu weben und die Aufmerksamkeit zu fesseln. Doch gerade, weil in dem Film fast nichts geschieht, es keinen Plot gibt, bekommt der Film einen dokumentarischen Charakter. Dieser Vermutung steht entgegen, dass eine professionelle Schauspielerin gefilmt wird und dass der Film eine Reinszenierung ist, in der ein früheres Video bis in die kleinsten Bewegungen genau nachgespielt wird. Statt das „echte Leben“, sehen wir die Inszenierung einer früheren Inszenierung – die Dokumentation ist eine Fiktion, ohne fiktional zu sein. Diese Hyperrealität kappt die Bezugnahme auf Aura, Authentizität oder die gutgläubigen Annahmen, die Schwarzsein im Westen definieren (Körperlichkeit, Vitalität, Äußerlichkeit, Wildheit usw.).

In der Regel machen sich Großaufnahmen des Gesichts dessen psychologische Ausdrucksqualitäten zunutze. Tia Bannan, die Schauspielerin in *Close-Up*, blickt nie in die Kamera; während des gesamten Films verweigert sich ihr Gesicht einer klaren Lesbarkeit. Eine solche Art der Ausdruckslosigkeit lässt sich mit dem englischen Begriff „deadpan“ charakterisieren, der eine trockene, emotions- und ausdruckslose Gestik und Mimik umschreibt und von der Literaturwissenschaftlerin Tina Post als ein kritisches Instrument Schwarzer Kultur innerhalb von Blickregimen der Rassifizierung analysiert wurde. In solchen Zusammenhängen kann Deadpan eine Taktik sein, um sich gegen die Unterdrückung und Verwertung Schwarzen Lebens zur Wehr zu setzen.

Doch beschränkt sich Deadpan nicht darauf, nur als Widerstandsgeste zu funktionieren, sondern verweist auch auf die Weite des Schwarzen Inneren.⁶

Kinematische Großaufnahmen bewegen sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Intimität und Monumentalität. In Holmans Film werde ich von den Großaufnahmen des Gesichts überwältigt: Es erscheint gleichzeitig zu groß und zu nah. Es gibt keinen Standpunkt, von dem das Publikum die Person aus der Distanz betrachten kann, der kritischen Distanz, die für die Organisation und Durchsetzung einer Erzählung notwendig ist. Da der gesamte Film ausschließlich aus Großaufnahmen besteht, fehlt die räumliche Orientierung, die im Film gewöhnlich in einer Eröffnungsszene etabliert wird und den Ort des Geschehens in der Totale oder Halbtotale vorstellt. Der leichte Achterbahneffekt der Handkamera verstärkt diese Desorientierung und verwischt die Unterscheidung zwischen dem Körper der Schauspielerin und seiner Umgebung, während die monumentale Projektionswand die Größenverhältnisse zusätzlich destabilisiert. Fast scheint es, als würde das Gesicht in die Ausstellungshalle ausstrahlen und das Publikum umhüllen. Anstatt die Intimität herzustellen, die Nahaufnahmen suggerieren, wird das Gesicht zur undurchdringlichen Barriere, die den Blick abprallen lässt und allenfalls das zurückwirft, was Betrachter*innen hineinprojizieren. Zugleich erinnern der schwarze Rahmen, die Körnung sowie kleine Staubpartikel auf dem Zelluloid des Films daran, dass nicht Haut eines Menschen, sondern die Haut des Films zu sehen ist, auf der die Schauspielerin lediglich einen Lichtabdruck hinterlassen hat.

Wie ist es möglich, unter Bedingungen der strukturellen Ungleichheit und Rassifizierung, der Kommerzialisierung und Verwertung Schwarze Menschen darzustellen? Kevin Quashies Begriff von „quiet“ folgend, lässt sich Holmans Film als Suche nach einem Ort betrachten, an dem Schwarzes Leben nicht allein über Rassismus oder in Reaktion darauf bestimmt wird. Zugleich stellt die

(Re-)Inszenierung der kontemplativen Alltagsszene auf unterschiedlichen Ebenen in Frage, ob und wie ein solcher Ort darstellbar wäre. Nicht zuletzt könnten die Bilder des kontemplativen Nichtstuns, der Alltäglichkeit und Innerlichkeit auch so gelesen werden, als würden sie eine geteilte Erfahrung „universeller Menschlichkeit“ nahelegen. Eine solche Betrachtungsweise müsste allerdings die strukturelle Machtasymmetrie ausblenden, die in einer Weiß dominierten Gesellschaftsordnung die soziale Position Schwarzer Menschen bestimmt. Den Widerstreit zwischen der Notwendigkeit, diese soziale Position kenntlich zu machen bzw. selbst in der Verweigerung darauf zu reagieren und dem Bestreben, Schwarzes Leben nicht nur in Reaktion auf gesellschaftliche Zuschreibungen und Machtverhältnisse darzustellen, löst Holmans Ausstellung nicht auf, sondern hält ihn in der Schwebe. Unter Bedingungen der Weißen Dominanz ist dieser Gegensatz womöglich auch nicht auflösbar und Schwarzsein letztlich nicht darstellbar. In ihrem Buch *Anteaesthetics. Black Aesthetics and the Critique of Form* hält die Medienwissenschaftlerin Rizvana Bradley fest, dass die Ästhetik als ein im Kern „rassisches Regime der Repräsentation“⁷ keine gesellschaftlich losgelöste Sphäre bildet, sondern konstitutiv für die moderne, antischwarze Welt ist: „Blackness, I argue, has no place within the ontology of the antiblack world and cannot be represented within modernity's aesthetic regime; yet, paradoxically, this regime insatiably demands its labors and appearance.“⁸

Es gibt drei Sequenzen in *Close-Up*, in denen die Schauspieler*in visuell abwesend ist. Nachdem sie aus dem Bild heraus die Treppe hochgeht, schwenkt die Kamera kreisförmig durch das Zimmer und tastet die Küche, den Boden, das Sofa und die Wand ab. Geführt von der Kamera gleitet unser Blick durch den Raum, in dem die Person wie ein Nachhall noch präsent zu sein scheint. In einer zweiten Sequenz, in der die Schauspieler*in wieder nach oben geht, wird das Bild schwarz. Wir hören nur noch die Bewegungsgeräusche einer Person und ein

undefiniertes Hintergrundrauschen. So wie an anderen Stellen auch, jetzt aber bewusster hörbar, überlagern sich diese Geräusche mit den Umgebungsgeräuschen der Ausstellungshalle. In einem dritten Moment endet die Filmrolle und die Projektionsfläche ist für einen kurzen Augenblick weiß. Wie in einem Schnitt durch die Verkopplung von Filmrealität und filmischem Apparat ist für wenige Sekunden die visuelle Bedeutungsproduktion unterbrochen. Es könnten solche Momente der Abwesenheit und des Rauschens, der Unterbrechung und des Bedeutungsverlusts sein, die im vermeintlich neutralen Gebäude der Normalität Risse entstehen lassen und Schlupflöcher öffnen. Was kommt daraus zum Vorschein? Nichts.

¹ Vgl. Elizabeth Alexander, *The Black Interior* (Minneapolis, MN: Graywolf Press, 2004), 5f.

² Kevin Quashie, *The Sovereignty of Quiet* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012).

³ Quashie, 6.

“Das Innenleben ist nicht unpolitisch oder ohne gesellschaftlichen Wert, aber es ist auch nicht vollständig vom Öffentlichen bestimmt. Tatsächlich ist das Innere – dynamisch und hinreißend – ein Widerstand gegen die Dominanz der sozialen Welt; es hat seine eigene Souveränität. Es ist schwer zu sehen, noch schwerer zu beschreiben, aber in seiner Unaussprechlichkeit nicht weniger mächtig. Stille.” (Übers. HD)

⁴ Vgl. KJ Abudu, “Painterly Matterings of Ordinary Black Life”, Tate, 2023, Zugriff 09.09.2023

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-57-spring-2023/painterly-matterings-of-ordinary-black-life>

⁵ Édouard Glissant, *Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite* (Heidelberg: Wunderhorn, 2021 [2009]), Übers. Beate Thill, 58f.

⁶ Tina Post, *Deadpan. The Aesthetics of Black Inexpression* (New York: NYU Press, 2022), 22.

⁷ David Lloyd, *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics* (New York: Fordham University Press, 2019).

⁸ Rizvana Bradley, *Anteaesthetics. Black Aesthetics and the Critique of Form* (Stanford: Stanford University Press, 2023), 9.

“Schwarzsein, so argumentiere ich, hat keinen Platz in der Ontologie der antischarzen Welt und kann nicht innerhalb des ästhetischen Regimes der Moderne repräsentiert werden; dennoch verlangt dieses Regime paradoxerweise unersättlich nach seiner Arbeit und seinem Erscheinen.“

Im Rahmen der Ausstellung *Close-Up* wird Rizvana Bradley in der Online-Veranstaltung *Choreographing Nothing: On Black Anteriority* am Samstag, den 26.10.2024, um 19 Uhr, Gedanken aus ihrem Buch vorstellen und anschließend mit Deborah-Joyce Holman über die Ausstellung sprechen.

Deborah-Joyce Holman (* 1991, CH) lebt und arbeitet in London, UK, und Basel, CH.

Einzelausstellungen (Auswahl): *Swiss Institute*, New York, US (2025); *Close-up/Quiet as it's kept*, TANK Shanghai, CN (2024); *Living Room*, Kunsthalle Bern, CH (2023); *Love Letter*, Galerie Gregor Staiger, Zürich, CH (2023); *Moment 2*, Cordova, Barcelona, ES (2022); *Spill I-III*, Istituto Svizzero, Palermo, IT (2022); *Moment 2*, Luma Westbau, schwarzescafé, Zürich, CH (2022); *Unless* (mit Yara Dulac Gisler), Cherish, Genf, CH (2021).

Gruppenausstellungen (Auswahl): *Recital*, Arcadia Missa, London, UK (2024); *Shedhalle*, Zürich, CH (2023); *Cry me a river*, Simian, Kopenhagen, DK (2023); *1ere Biennale Son*, Sion, CH (2023); *Das Lied der Straße*, Biennale für Freiburg 2, Freiburg, DE (2023); *Creative Friend Group Bar New York*, Sculpture Center, New York City, US (2023); *Ars Electronica Festival*, Linz, AU (2022); *Eclipse*, 7th Athens Biennale, Athen, GR (2021); *Lemania*, Centre d'Art Contemporain, Genf, CH (2021).

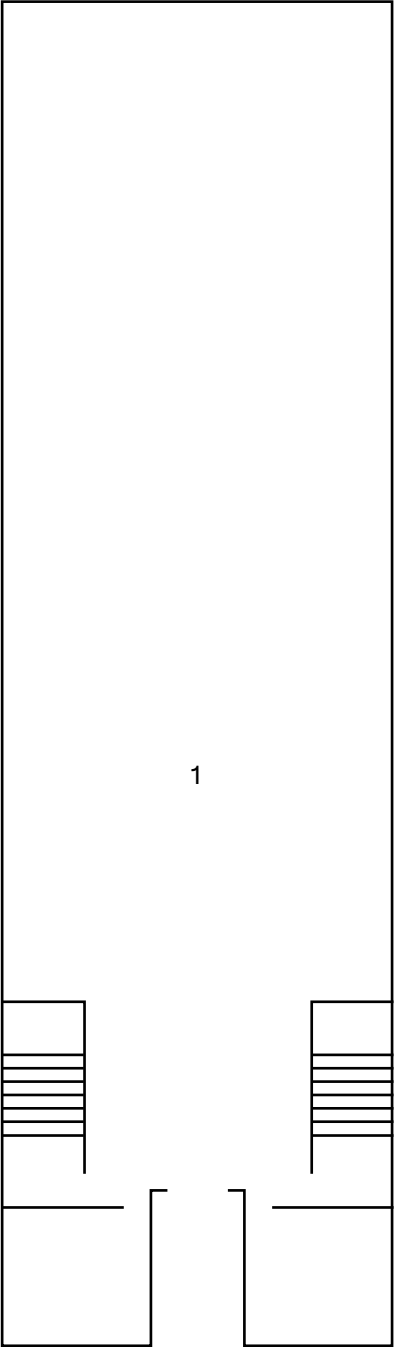
1
Deborah-Joyce Holman
Close-Up, 2024
16mm Farbfilm auf 4K-Video, Stereo
Sound
16:33 min

Credits

Schauspieler:in	Tia Bannon
Produktion	Tobi Kyeremateng, Priya Palak
Produktionsassistent:in	KC Ugwu
Studio Assistent:in	Shantelle Palmer
Kamera	Adenike Oke
1. Kameraassistent:in	Joshua Baylis
2. Kameraassistent:in	Vaimiti Lebrere
Beleuchtung	Chad Morris
Beleuchtungsassistent:in	Teriq Roberts
Set Design	Elizabeth Anibaba
Assistent:in Set Design	Hannah Naomi
Schnitt	Deborah Joyce Holman
Farbkorrektur	Anibal Castaño
Ton	Chad Orororo
Standfotos	Xanthus

Mit besonderem Dank an Alison Coplan, Digital Orchard, Emmyland, Focus Canning, Heinrich Dietz, KJ Abudu, manuel arturo abreu, Kodak, Marilena Raufeisen und Stefanie Hessler.

Halle



Programm

Fr, 13.09.2024, 19 Uhr

Eröffnung mit einer Einführung von
Heinrich Dietz

Do, 26.09.2024, 19 Uhr

Kuratorenführung mit
Heinrich Dietz

Do, 17.10.2024, 19 Uhr

Öffentliche Führung mit
Marilena Raufeisen

So, 20.10.2024, 14–16 Uhr

Workshop für Kinder

6–12 Jahre

(mit Anmeldung)

Mo, 21.10.2024, 19 Uhr

Film zur Ausstellung

The Watermelon Woman

(Cheryl Dunye, 1996)

Ort: Kommunales Kino

Sa, 26.10.2024, 19 Uhr

Choreographing Nothing:

On Black Anteriority

Gespräch mit Rizvana Bradley und
Deborah-Joyce Holman
(online)

Öffnungszeiten

Mi–Fr, 15–19 Uhr

Sa–So, 12–18 Uhr

Eintritt: 2 €/1,50 €

Donnerstag gratis

Mitglieder frei

In Zusammenarbeit mit Swiss Institute,
New York:

SI

Die Ausstellung wird unterstützt von:

schweizer kulturstiftung

prohelvetia

Der Kunstverein Freiburg wird gefördert durch:

Freiburg 
IM BREISGAU


Baden-Württemberg

 Sparkasse