

CLOSER

12.02.–24.04.2022

***Kunstverein für die
Rheinlande und Westfalen
Düsseldorf***

James Benning

Alejandro Cesarco

Steffani Jemison

Park McArthur &

Constantina Zavitsanos

Josiane M.H. Pozi

Tiffany Sia

Mit *CLOSER* präsentiert der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf eine Video- und Film- ausstellung, die Beziehungen von Nähe und Berührung zwischen Filmräumen und dem physischen Raum der Betrachter*innen verhandelt. So widersprüchlich der Begriff der Nähe selbst ist, der etwas Beruhigendes und Stabilisierendes, aber auch etwas Kontrollierendes impliziert, so ambivalent wird Intimität mit der Anwesenheit einer Kamera. Die Ausstellung mit bestehenden und neu konzipierten Arbeiten gibt Raum sowohl für Momente von Empathie und Annäherung, die sich zwischen Betrachter*innen und Gefilmten entwickeln, als auch für die Spannungen und Machtgefälle, die entstehen, wenn reale Erfahrung in ein Bild übersetzt wird. Konzipiert während der anhaltenden Pandemie, in der gerade Videotechnologie oft physische Begegnung ersetzt, lotet die Ausstellung das Vermögen von gefilmten Bildern aus, körperliche und emotionale Erfahrungsräume zu repräsentieren sowie die Grenze, an der sie unübersetzbar und unzugänglich bleiben. Überlegungen zur Kamera als ein allgegenwärtiger *Proxy* bzw. eine Stellvertreterin für Begegnung und Kommunikation werden ebenso verhandelt und befragt wie das (zweifelhafte) Versprechen von Verbindung und Unmittelbarkeit, das digitaler Kommunikation implizit eingeschrieben ist.

Der Gedanke der Stellvertretung (*Proxy*) wird dabei zum formalen Prinzip der Ausstellung selbst: Modulare Projektionswände, die alle auf das 16:9-Bildformat der gezeigten Filme und dieselbe Einheitsgröße skaliert sind, strukturieren den Raum horizontal und vertikal und betonen die Temporalität der Ausstellungsarchitektur. An zwei Zeitpunkten – 4. März und 1. April 2022 – kommen zwei neue Arbeiten hinzu, während andere wegfallen; dies gibt Möglichkeit, während der Ausstellungs- laufzeit neue zeitliche und räumliche Verbindungen zu schaffen.

Die Arbeiten in *CLOSER* folgen meist nur einem losen Skript, scheinen bisweilen uneditiert und basieren auf langen, kontinuierlichen Sequenzen. Die Transfers und Spannungen zwischen Betrachter*innen und Gefilmten entwickeln sich ähnlich direkt und unmittelbar, meist durch eine veränderte oder vertiefte Wahrnehmung von Raum und Zeit. Dies kann Unterschiedliches implizieren: eine ernstgemeinte Einladung, zuzuschauen und zuzuhören; eine stark fokussierte und beschränkende Perspektive, der man sich nur schwer entziehen kann; oder aber eine Erinnerung, dass zwischen digitalem Raster und Leben eine unausweichliche Diskrepanz bestehen bleibt.

CLOSER wird begleitet von einer Reihe von Veranstaltungen, die auf der Website des Kunstvereins angekündigt werden.

Kuratiert von Kathrin Bentele

With *CLOSER*, the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf presents a video and film exhibition that negotiates relations of intimacy and touch between film spaces and the physical space of the viewer. The contradiction in the concept of intimacy— connoting reassurance and stability, but also control— becomes highly ambivalent when in the presence of a camera. Comprising both existing and newly conceived works, the exhibition provides space for moments of empathy and proximity between the viewer and the filmed, but also for the tensions and power imbalances that emerge when real experience is translated into an image. Conceptualized during the ongoing pandemic— in which it has been video technology that has so often provided a proxy for physical encounters—the exhibition explores the ability of filmed images to represent experiences of physical and emotional space and the limits at which they remain inevitably untranslatable and inaccessible. It both negotiates and interrogates recent reflections on the camera as an omnipresent proxy or stand-in for communication and interpersonal encounters, while also taking the same approach to the (apocryphal) promise of connection and immediacy that is implicitly inscribed into digital communication.

The idea of the proxy serves as the formal principle of the exhibition itself: scaled to the 16:9 aspect ratio of the films, uniformly sized projection walls structure the space horizontally and vertically, emphasizing the temporality of the exhibition architecture. On two dates— March 4 and April 1, 2022—two new works will be added with others departing, thus allowing for new temporal and spatial connections to be made during the exhibition's run.

Based on long, continuous takes, the works in *CLOSER* largely follow only a loose script, at times evincing an unedited feel. The transfers and tensions that take place between the viewer and the filmed develop in a similarly direct and immediate way, largely through altered or deepened perceptions of space and time. This can have a range of implications: a sincere invitation to watch and listen, a highly focused and restrictive perspective that can only be escaped with difficulty, or a reminder that there remains an inescapable discrepancy between life and the digital grid.

CLOSER will be accompanied by a series of events that will be announced on the Kunstverein's website.

Curated by Kathrin Bentele



Bild: James Benning, *PLACE*, 2020, Filmstill. Courtesy der Künstler und neugerriemschneider, Berlin. [Bild einer Wiese und einer Reihe von Bäumen vor einem Himmel und Wolken. Am linken Bildrand sieht man die untere Hälfte eines Freileitungsmasts.]

Image: James Benning, *PLACE*, 2020, film still. Courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin. [Image of a meadow and a row of trees in front of a sky and clouds. On the left side of the image, the bottom half of a transmission tower is visible.]

James Benning
PLACE, 2020

In Fortsetzung seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Leben und Werk marginalisierter (so genannter „Outsider-“ oder „Folk“-) Künstler*innen zeichnet die Videoinstallation *PLACE* James Bennings Reise durch die USA zu den Arbeits- und Wohnorten folgender Künstler nach: Bill Traylor (1853–1949), Forrest Bess (1911–1977), Henry Darger (1892–1973), Moses Tolliver (1918/20–2006), Jesse Howard (1885–1983), Joseph Yoakum (1890–1972), Martín Ramírez (1895–1963), und prähistorische Höhlenmaler*innen in Utah. Die Orte sind auf einer US-Karte eingezeichnet, was Landschaft, Ort und Biografie in einen direkten Bezug setzt. In Bennings Werk hat Landschaft die Funktion, Zeit sicht- und spürbar zu machen und reflektiert zugleich sein tiefes Verständnis für die fundamentale Prägung, die Orte und Landschaften auf menschliches Leben ausüben und umgekehrt. Seit den 2000er Jahren zeigen die radikalen, minimalistischen Filme des amerikanischen Avantgarde-Filmemachers oft nichts weiter als ein statisches Bild einer Landschaft und das Vergehen von Zeit, handeln aber oft (wie in *PLACE*) von vergessenen, marginalisierten und umstrittenen Biografien am Rande der amerikanischen Gesellschaft und des *American Dreams*.

PLACE ist eine persönliche Annäherung an acht Künstler, die Bennings Arbeit seit Jahrzehnten beeinflussen: Zu sehen sind statische Außenaufnahmen der Lebensorte von Traylor, Bess, Darger, Tolliver, Howard, Yoakum und Ramírez, die Benning teilweise mehr als ein halbes Jahrhundert nach deren Tod recherchiert und aufgesucht hat – und unermesslich viel länger im Fall der Höhlenmalereien am Sejo Canyon. Die persönliche Erfahrung, sich zu einer bestimmten Zeit diesen Orten

James Benning
PLACE, 2020

Continuing his decades-long exploration of the lives and work of the marginalized creators referred to as “outsider” or “folk” artists, the video installation *PLACE* retraces James Benning’s journey across the US to search for the places where Bill Traylor (1853–1949), Forrest Bess (1911–1977), Henry Darger (1892–1973), Moses Tolliver (1918 or 1920–2006), Jesse Howard (1885–1983), Joseph Yoakum (1890–1972), and Martín Ramírez (1895–1963) lived and worked; the artist also sought out the locations of prehistoric cave paintings in what is today Utah. These places are marked on a map of the USA, setting landscape, locality, and biography in direct relation with one another. Within Benning’s work, landscape functions to make time visible and tangible, reflecting his deep understanding of the fundamental influences that places and landscape have upon human life—and vice versa. Since the 2000s, the radical, minimalist works of the avant-garde filmmaker have at times been nothing more than a static image of a landscape, tracing the passing of time while often—as with *PLACE*—portraying forgotten, marginalized, or disputed biographies at the edges of US society and the American Dream.

PLACE is Benning’s personal attempt to move closer toward and empathize with eight artists that have for decades been significant influences on his work: the film shows static outdoor shots of the places in which Traylor, Bess, Darger, Tolliver, Howard, Yoakum, and Ramírez lived, with Benning’s research and visits in some cases coming a half-century after their deaths, and immeasurably longer since the cave paintings at Sejo Canyon. The intimate experience of exposing one-

auszusetzen, die Kamera aufzustellen und bloß zuzuschauen und zuzuhören – manchmal in totaler Abgeschiedenheit –, wird in die Öffentlichkeit des Ausstellungsraums zurückgespielt. Dieser Akt der Hommage und des Verstehen-Wollens von Leben und Denken in Raum und Zeit setzt sich in den sieben Malereien fort, die Benning in akribischer Präzision Arbeiten der Künstler nachempfunden hat. Während *PLACE* weder kommentiert noch moralisch wertet und in mathematischer Strenge jeder Person exakt zehnmünütige Aufnahmen widmet, laden die auf zwei Tischen ausliegenden Monografien zu jedem Künstler und eine Broschüre mit Kurzbiografien (von Benning selbst verfasst) die Betrachter*innen ein, sich mit ihren Lebensumständen und Arbeiten zu beschäftigen. Da jede Aufnahme nur mit einer kurzen Einblendung des Ortsnamens eingeleitet wird, ergibt sich die Verknüpfung von Ort und Person erst in der Beschäftigung mit den Paraphernalien der Installation, welche Fragen zu Wahnsinn, Isolation, Einsamkeit und Marginalisierung dringlich werden lassen.

James Bennings filmisches Ethos ist oft als „Schauen und Zuhören“ („look and listen“) beschrieben worden. Seine Kamera kommt einer Echtzeiterfahrung so nahe wie nur möglich, während sie immer Raum für eigene Interpretation und Einfühlung lässt.

James Benning (*1942 in Milwaukee, Wisconsin, USA) lebt und arbeitet in Val Verde, Kalifornien, USA.

self at a set time to one of these locales, setting up the camera, then simply watching and listening—at times in total seclusion—is replayed in the exhibition space. This act of homage and of seeking to understand life and thought in space and time is continued in seven paintings that Benning meticulously recreated after the artists. *PLACE* offers neither judgment nor commentary; instead, and with mathematical rigor, it devotes takes of exactly ten minutes to each person, with short biographies (written by Benning) and monographies placed across two tables inviting viewers to engage with the artists' works and the circumstances of their lives. Each take is introduced with no more than a brief overlay of the name of the town; the linking of place and person emerges only when browsing through the paraphernalia of the installation, underscoring the urgency of questions of madness, isolation, loneliness, and marginalization.

James Benning's film ethos has often been described as "look and listen." His camera comes as close to a real-time experience as possible, while always carefully leaving space open for personal interpretation and empathy.

James Benning (born 1942 in Milwaukee, Wisconsin, USA) lives and works in Val Verde, California, USA.



Bild: Alejandro Cesarco, *Mirrored Portrait*, 2015, Filmstill. Courtesy der Künstler und Tanya Leighton, Berlin and Los Angeles. [Bild einer Person, die direkt in die Kamera blickt. Die Person hält eine Kamera vor ein Auge und richtet sie direkt nach vorne.]

Image: Alejandro Cesarco, *Mirrored Portrait*, 2015, film still. Courtesy the artist and Tanya Leighton, Berlin and Los Angeles. [Image of a person looking directly at the camera. The person is holding a camera in front of one eye, pointed directly forward.]

Alejandro Cesarco
Mirrored Portrait, 2015

Alejandro Cesarco's conceptuelle Praxis verhandelt immer wieder die poetischen und künstlerischen Potentiale von Lücken, Leerstellen, verlorenen Potentialen und Versionen unserer Selbst, die vielleicht imaginiert, aber nie realisiert worden sind. In diesen vermeintlichen Verlusten liegt aber ein Potential und ein Begehren – so suggerieren manche von Cesarco's Arbeiten –, sich selbst und die eigene Praxis wiederholt aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten, zu revidieren, und verschiedene Bilder und Versionen von sich selbst koexistieren zu lassen. Die Filmarbeit *Mirrored Portrait* greift diese Thematik auf, indem sie ein Wiedersehen mit Cesarco's erstem Fotografie-Lehrer Panta Astiazarán dokumentiert, den der Künstler seit über 16 Jahren zum ersten Mal wieder trifft. Fragen nach der eigenen fotografischen Linie, den ideologischen und ästhetischen Abweichungen zum Lehrer und dem Vermächtnis beider künstlerischer Positionen im gegenwärtigen Kunstdiskurs stellen sich in diesem Aufeinandertreffen zweier Kameras unvermeidlich. Die Kamera – die Filmkamera Cesarco's und die Fotokamera Astiazarán's – wird zu einer Art Messgerät für das Vergehen von Zeit und sich wandelnder Fotografie-Verständnisse. Hier interessiert weniger das resultierende Portrait, das die Betrachter*innen tatsächlich nie zu sehen bekommen, sondern die Ergründung von ungesehenen Jahren und die gegenseitige Annäherung über die abstrakte zeitliche Lücke hinweg. Gefilmt auf 16mm und anschließend auf ein digitales Format transferiert, bringt die körnige, weichgezeichnete Optik von *Mirrored Portrait* auch einen Anachronismus und die Obsoleszenz von Technologie zur Sprache, die nicht nur eine formale Haltung

Alejandro Cesarco
Mirrored Portrait, 2015

Alejandro Cesarco's conceptual practice has consistently negotiated the poetic and artistic potentials of gaps, voids, lost potentials, and versions of self imagined but never realized. A number of Cesarco's works suggest that within these apparent losses, we may in fact find the potential and desire to repeatedly view and revise ourselves and our own practices from differing perspectives—to allow different images and versions of the self to coexist. The film work *Mirrored Portrait* continues this line of thought by documenting a reunion with Cesarco's first photography teacher Panta Astiazarán, who the artist meets here for the first time in over 16 years. Questions of photographic lineage, ideological and aesthetic divergences from the teacher, and the legacies of both roles within a contemporary art discourse inevitably arise in this dual-camera encounter. The camera—Cesarco's film camera and Astiazarán's photo camera—becomes a device both for measuring the passage of time and for revealing the shifts in how we understand photography. It is less the resulting portraits that are of interest here—they are in fact never revealed to the viewer—but rather the fathoming of unseen years and the mutual attempt to move closer towards one another across the abstract temporal void. Filmed on 16mm and subsequently transferred to digital video, the soft, grainy look of *Mirrored Portrait* articulates an anachronism and obsolescence in technology, connoting not only a formal approach but also the radical changes that have occurred in the distribution and reception of photography and art.

In Cesarco's work, intimacy is largely allegorical and never directly anecdotal: even if his works often evoke a

impliziert, sondern auch sich radikal verändernde Distributions- und Rezeptionsbedingungen innerhalb von Fotografie und Kunst.

Intimität ist in Cesarcos Arbeit meist allegorisch und nie direkt anekdotisch: Auch wenn seine Werke oft eine subtile Atmosphäre von Intimität und Privatheit evozieren, in der die Betrachter*innen dem Künstler vermeintlich nahekommen, sind es erstere, die diese Andeutungen letztlich mit Bedeutung und eigener Projektion füllen müssen. In *Mirrored Portrait* richtet sich die Linse deshalb auch direkt auf die Betrachter*innen.

In seinen Tätigkeiten als Kurator und Herausgeber von A.R.T. Press, welche etwa mit der „Between Artists“-Reihe Gespräche zwischen Künstler*innen herausgibt, setzt sich Cesarcos Interesse an Dialog und Übersetzung fort.

Alejandro Cesarco (*1975 in Montevideo, URY) lebt und arbeitet in Montevideo, URY und New York, USA.

subtle mood of intimacy and privacy in which the viewer may have a feeling of closeness to the artist, it is the former who ultimately has to supplement these insinuations with meaning and their own projections. In *Mirrored Portrait*, the lens is thus also pointed at the viewer.

Cesarco pursues his interest in dialogue and translation via his work as a curator and as the editor of A.R.T. Press, whose publications include the *Between Artists* series of conversations.

Alejandro Cesarco (born 1975 in Montevideo, Uruguay) lives and works in Montevideo, Uruguay and New York, USA.



Bild: Steffani Jemison, *Figure 8*, 2021, Filmstill. Courtesy die Künstlerin; Greene Naftali, New York; und Annet Gelink, Amsterdam. [Zwei sich überlagernde Bilder derselben Person. Einmal eine Untersicht der Person, wie sie vor einem gerahmten Bild sitzt. Das andere Bild zeigt die Person, wie sie eine liegende Acht vor Bäumen performt und dabei direkt in die Kamera blickt.]

Steffani Jemison
Figure 8, 2021

Figure 8 ist eine Kollaboration mit der Athletin und Tänzerin Alexis Page und fängt in einer kontinuierlichen, 18-minütigen Einstellung die Bewegung einer liegenden Acht ein, die Page mit gehaltener Kamera ausführt. Der Film endet mit den Worten Pages „Wird Dir nicht schlecht, Steffani?“. Während sich das gefilmte Bild schwindelerregend um seine eigene Achse dreht, destabilisiert sich auch das Raumgefühl im Ausstellungsraum. *Figure 8* stellt unter anderem die weitreichende gesellschaftliche Frage, wer wen bewegt und wie; und inwiefern alles, was wir berühren, im Gegenzug auch uns berührt. Die Kamera markiert dabei den Berührungspunkt zwischen den Betrachter*innen und Page, deren repetitive Bewegungen zusammen mit den Harfenklängen und Ambient-Geräuschen Raum und Zeit innerhalb der physischen Grenzen der Ausstellung rhythmisieren.

In ihren Filmarbeiten verhandelt Jemison unter anderem Überlegungen zur Disziplinierung des Körpers durch Sport, soziale Normen und Genre-Konventionen in Theater, Tanz und Performance. Sie thematisieren, wie kulturelles Wissen verkörpert wird und sich in physische Bewegungen einschreibt: „characters and techniques are passed from body to body to body to body and so on, to the present.“¹ schreibt die Künstlerin.

Image: Steffani Jemison, *Figure 8*, 2021, film still. Courtesy the artist; Greene Naftali, New York; and Annet Gelink, Amsterdam. [Two superimposed images of the same person. One is a low-angle shot of the person sitting in front of a framed image, the other of the person performing a figure-of-eight movement in front of trees and looking directly at the camera.]

Steffani Jemison
Figure 8, 2021

Figure 8 is a collaboration with athlete and dancer Alexis Page. It captures the movement of a figure-of-eight in a continuous, 18-minute shot that Page performs while herself holding the camera, closing with Page’s words: “this doesn’t make you sick, Steffani?”. As the filmed image rotates dizzyingly along its own axis, the sense of space in the gallery likewise destabilizes. *Figure 8* asks a far-reaching social question: Who moves who, and how? How far does what we touch also touch us in turn? Here, the camera marks the point of contact between the viewer and Page, whose repetitive movements—together with the sound of harps and ambient noise—rhythmize space and time within the physical boundaries of the exhibition.

Jemison’s video works address how the body is disciplined through sport, social norms, and genre conventions in theater, dance, and performance. The question of how cultural knowledge is embodied and inscribed into physical movements is of particular significance: “characters and techniques are passed from body to body to body to body to body and so on, to the present,”¹ writes the artist. Referencing Black gospel mime and Black vernacular cultures such as street acrobatics and vaudeville, Jemison’s films foreground moments of resistance in which dominant forms of cultural expres-

1 Steffani Jemison mit Garrett Gray, *On Similitude*, <https://www.canopycanopycanopy.com/contents/i26-on-similitude>, publiziert am 17. Juni 2020

1 Steffani Jemison with Garrett Gray, *On Similitude*, <https://www.canopycanopycanopy.com/contents/i26-on-similitude>, published on 17. Juni 2020

Ausgehend von der Pantomime-Tradition in afroamerikanischen Gospel-Kirchen (*Black Gospel Mime*), von Straßenakrobatik und Vaudeville rücken ihre Filme Momente von Widerstand in den Vordergrund, in denen dominierende kulturelle Ausdrucksformen verkörpert und in neue Formen umgewandelt werden und in der Folge neue Bedeutung erlangen.

Im ersten Teil von *Figure 8* sind Fragmente eines Dialogs zwischen Page und Jemison zu hören. Pages Überlegungen spielen hier ausgehend vom physikalischen Begriff der Welleninterferenz auf positive und negative Energieübertragung zwischen Menschen an: Wenn mehrere Körper mit der richtigen „Wellenlänge“ aufeinandertreffen, können gesellschaftliche Energien für soziale Gleichberechtigung freigesetzt werden. Während *Figure 8* vor allem im ersten Teil eine enge Verbindung zwischen Tänzerin und Betrachter*in sowie zwischen Film- und Ausstellungsraum entwickelt, rücken im zweiten Teil der Arbeit Momente von körperlicher Opazität und Ungreifbarkeit in den Vordergrund. Hier rezitiert Page ein Gedicht von Jemison, das sich auf den Song „I’m a Little Blackbird Looking for a Bluebird“ der afroamerikanischen Kabarett­sängerin und Tänzerin Florence Mills (1896-1927) bezieht. Gefühle von Traurigkeit wechseln sich hier ab mit poetischer Selbst-Ermächtigung und betonen ein Gefühl von Instabilität, in der gegenseitiges Verständnis und Nähe nie als gegeben gelten kann.

Performerin: Alexis Page

Kamera: Alexis Page mit Sabrina Rodrigues

Harfe: Jess Garland

Tonabmischung/Audio-Mastering: Sean T. Davis/
theHalfStyle

Steffani Jemison (*1981 in Berkeley, Kalifornien, USA)
lebt in Brooklyn New York, USA.

sion are embodied and transformed, thus acquiring new meanings.

In the first part of *Figure 8*, we hear fragments of a dialogue between Page and Jemison; Page muses here on positive and negative wave interference and the potential for bodies that share “wavelength” to bond socially and unleash the egalitarian energies for social justice. While *Figure 8* initially establishes a close connection between dancer and viewer—and thus between filmic space and that of the gallery—its second part foregrounds moments of bodily opacity and intangibility. Here, Page recites a poem written by Jemison in reference to the song “I’m a Little Blackbird Looking for a Bluebird” by the African American cabaret singer and dancer Florence Mills (1896-1927). Feelings of sadness alternate with poetic self-empowerment, emphasizing a sense of instability in which mutual understanding and intimacy can never be taken for granted.

Performer: Alexis Page

Camera: Alexis Page with Sabrina Rodrigues

Harp: Jess Garland

Sound mixed and mastered by: Sean T. Davis/
theHalfStyle

Steffani Jemison (born 1981 in Berkeley, California, USA)
lives in Brooklyn, New York, USA.

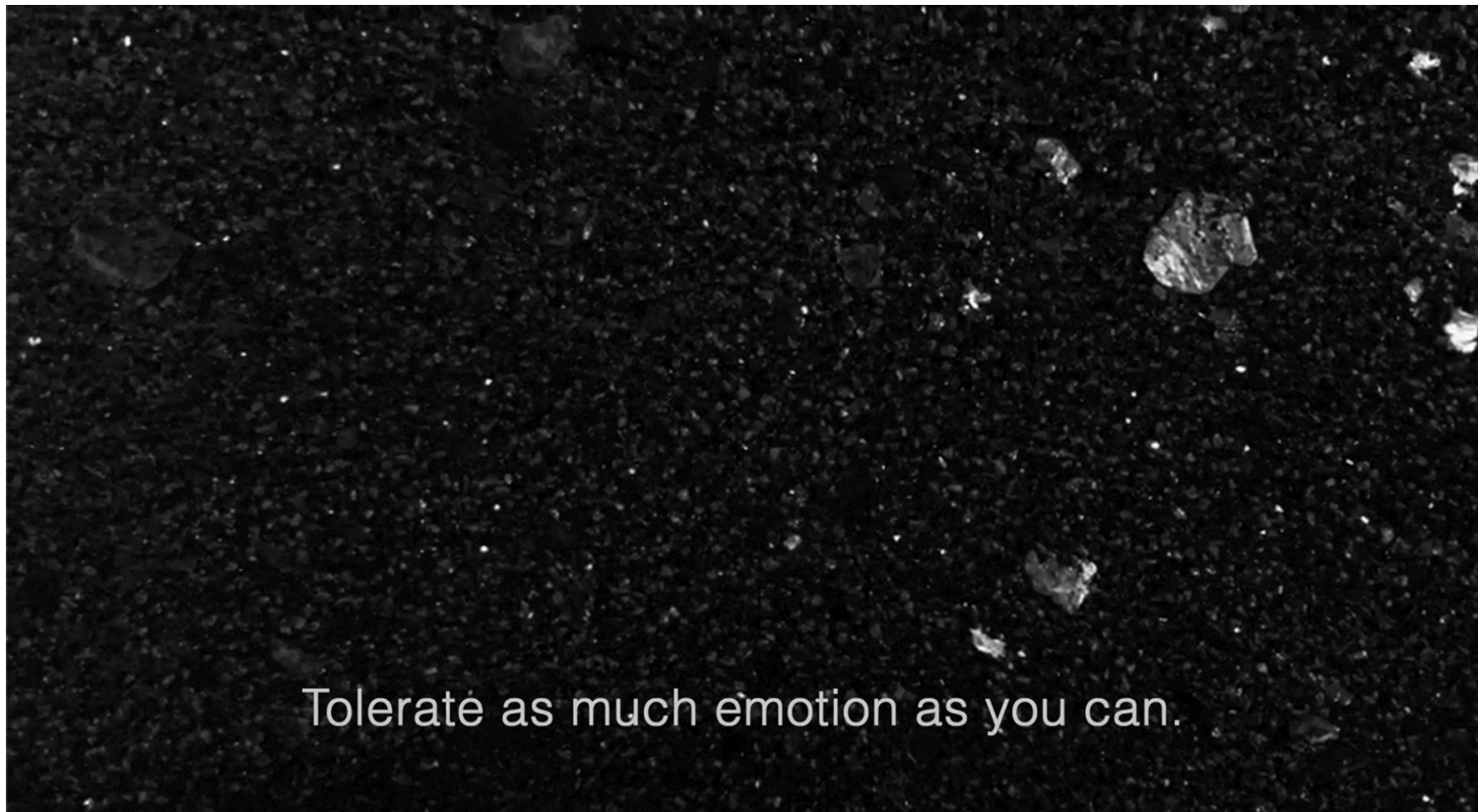


Bild: Park McArthur & Constantina Zavitsanos, *Scores for Carolyn*, 2019, Filmstill. Courtesy die Künstler*innen. [Videobild eines steinigen Asphalts. Der Untertitel im Bild lautet: „Tolerate as much emotion as you can“, zu Deutsch „Halte so viel Emotion aus, wie du kannst“.]

Image: Park McArthur & Constantina Zavitsanos, *Scores for Carolyn*, 2019, film still. Courtesy the artists. [Video image of a rocky asphalt ground. Captions on the image read: „Tolerate as much emotion as you can“.]

Park McArthur & Constantina Zavitsanos *Scores for Carolyn*, 2019

Die kollaborative Arbeit von Park McArthur & Constantina Zavitsanos, die eine jahrelange Praxis der gegenseitigen Fürsorgearbeit und insbesondere Schreiben und Video umfasst, sensibilisiert für die fundamentale Abhängigkeit jedes Körpers von seiner sozialen und infrastrukturellen Umwelt. Ihre poetischen Texte stellen u.a. die kapitalistische Norm des autonomen, fitten und reibungslos funktionierenden Körpers in Frage und bringen die Erfahrung von beeinträchtigten Körpern zur Sprache, die aus diesem Produktivitätsideal herausfallen. Diese Erfahrung betrifft etwa die Wahrnehmung von Zeit, die von der Autorin Alison Kafer und anderen als *Crip Time*² beschrieben worden ist. Sie umfasst sowohl die täglichen Aushandlungen, die nötig sind, um von einem Ort zum nächsten zu gelangen bis hin zur längeren Perspektive von historischer Zeit, die körperlich beeinträchtigte Personen von Zukunfts- und Fortschrittsszenarien ausschließt.

In der Videoarbeit *Scores for Carolyn*, die den befreundeten Künstler*innen Carolyn Lazard gewidmet ist, wird in halluzinatorischer Verlangsamung und Verzerrung ein poetischer Text gelesen, in dem die Grenzen zwischen Handlungsanweisung und Teilhabe, Du und Wir verschwimmen. Er lotet jene Grenzbereiche von Fürsorge aus, in der Zweckmäßigkeit und Intimität nur schwer voneinander zu trennen sind und Betreuung mehr ist als eine Tauschbeziehung oder Arbeit – ein konstantes Wagnis, eine instabile Konstellation, und vor allem ein Risiko, gemeinsam zu scheitern, gemeinsam hinzufallen.

Park McArthur & Constantina Zavitsanos *Scores for Carolyn*, 2019

Park McArthur & Constantina Zavitsanos's collaborative work—one of years-long mutual care work—is centered most significantly on writing and video that sensitizes the viewer to the fundamental dependence of all bodies on their social and infrastructural environments. Questioning the capitalist norm of the autonomous, fit body that works hitch-free, their poetic texts broach the experiences of disabled bodies that do not fall within the ideal of productivity. These experiences relate to the perception of time that scholar Alison Kafer and others call *Crip Time*²—from the quotidian negotiation of moving from one place to another to the longer-term perspective of historical time, which excludes disabled people from scenarios of futurity and progress.

Dedicated to their artist friend Carolyn Lazard, the video work *Scores for Carolyn* recites a spoken poetic text slowed down and distorted to the point of hallucination, blurring the boundaries between instruction and participation, between the You and the We. It explores the thresholds of care at which it becomes difficult to distinguish between utility and intimacy, where care work becomes more than a mere transactional relationship or labor and emerges instead as a constant gamble, an instable constellation, and a risk of falling together, of falling together. *Scores for Carolyn* imparts to its viewers a hazy experience of time and acoustics within which the putatively stable seems to dissolve.

The moments of mutual entanglement and dependency that McArthur & Zavitsanos address are firmly

2 Vgl. Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.

2 See Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Scores for Carolyn gibt eine diffuse Erfahrung von Zeit und Akustik an die Betrachter*innen weiter, in der vermeintlich Stabiles sich auflösen scheint.

Die Momente von gegenseitiger Verstrickung und Abhängigkeit, die McArthur & Zavitsanos thematisieren, sind fest in der Materialität des Alltags verankert – im physischen Anheben, im Berühren, im Abziehen eines T-Shirts, im Warten, usw. Abhängigkeit von Anderen ist hier nicht notwendigerweise ein Endpunkt und eine Position von In-der-Schuld-stehen, sondern ein Anfangspunkt für neue Formen von Intimität und Nähe, die radikal überdacht werden müssen.

Park McArthur (*1984 in North Carolina, USA) und Constantina Zavitsanos leben und arbeiten in New York, USA.

rooted in the materiality of everyday life—in physical lifting-up, in touching, in taking off a t-shirt, in waiting. Dependence upon others is seen here not as an endpoint and position of indebtedness; it is rather a starting point for new concepts of intimacy and proximity that must in turn be radically reassessed.

Park McArthur (born 1984 in North Carolina, USA) and Constantina Zavitsanos live and work in New York, USA.



Bild: Josiane M.H. Pozi, 1, 2021, Filmstill. Courtesy die Künstlerin und Carlos/Ishikawa, London. [Froschperspektive auf eine Person, die unter einem Duschkopf zu stehen scheint.]

Image: Josiane M.H. Pozi, 1, 2021, film still. Courtesy the artist and Carlos/Ishikawa, London. [Bottom-up view of a person standing underneath of what appears to be a shower head.]

Josiane M.H. Pozi 1, 2021

Josiane M.H. Pozis Videos zeichnen minimalistische Portraits der Künstlerin in engen Beziehungen, während sie selbst vor der Kamera erscheint oder als Stimme hinter der Kamera zu hören ist. Mit einfacher, handgehaltener oder fixierter Kamera dokumentieren sie illusionslos gemeinsam verbrachte Zeit mit Familie und Freunden und lassen immer wieder ein existentielles Gefühl durchscheinen, dass physische Nähe in einer digitalen Welt nicht zwangsläufig Begegnung und Verbindung bedeutet. Vielleicht ist es ein *Sentiment*, das an den Massenindividualismus einer digitalen Kultur erinnern mag, in der das soziale Gedächtnis kurz und immer nur vorübergehend ist. Ton hat einen wichtigen Einfluss auf Pozis *Editing*-Prozess, ebenso Bildmanipulationen wie Farbinversion, Unschärfe und Überlagerung oder die Verwendung von gefundenem Filmmaterial und *Memes*. Dies verleiht ihren Arbeiten etwas vermeintlich Nostalgisches, die, was die Bildschärfe und den Kontrast angeht, hinter den Möglichkeiten einer hochaufgelösten, zeitgenössischen HD-Ästhetik zurückzubleiben scheinen. Pozis Videos scheinen aus der Mitte einer Generation produziert, die die Bedeutung von künstlerischem Bewegtbild und von Kino gegenwärtig neu verhandelt; der Begriff des Post-Cinematismen verweist auf die radikal veränderten Distributions-, Produktions- und Konsumbedingungen von digital produziertem Bewegtbild im Unterschied zum Zelluloidfilm. Mit dem Begriff stellt sich die Frage, was die Idee des Kinos bzw. des Cinematismen impliziert, wenn gegenwärtig ein Großteil der Filme von individuellen Benutzern auf Smartphone- und Laptop-Bildschirmen angeschaut wird.

Wie auch in anderen Videos von Pozi, scheint die Kamera in 1 Selbstvergewisserung, Kommunikation und

Josiane M.H. Pozi 1, 2021

Josiane M.H. Pozi's videos are minimalist portraits of the artist in close relationships; she herself appears both in front of the camera and as a voice heard from behind it. With hand-held and fixed cameras alike and with little illusion, the videos document time spent with family and friends, while repeatedly allowing an existential feeling to penetrate through; that in the day-to-day reality of a digital world, physical proximity does not necessarily mean interpersonal encounters and connection. It is perhaps a *sentiment* that recalls the mass individualism of a digital culture in which social memory is short and always temporary. Sound is key to Pozi's editing process, as are image manipulations such as color inversion, blurring, overlay, and the use of found footage and memes. At points this lends her work an allegedly nostalgic element that, in terms of image sharpness and contrast, appears to lag behind the possibilities offered by contemporary HD aesthetics. Pozi's videos are produced from within a generation that is renegotiating the significance of moving artistic image and cinema; keying into this, the term *post-cinematic* refers to the radical shifts in how digitally produced moving image is distributed, produced, and consumed in contrast to celluloid film. The term allows us to question what the notions of cinema and the cinematic imply when most films are now viewed by individual users on phone and laptop screens.

As in other videos by Pozi, the camera in 1 seems to facilitate self-actualization, communication, and connection, blurring any clear distinction between personal authenticity and social performance. The work documents Pozi riding in a taxi, checking into a hotel, then checking out a spa facility—all the while aiming the cam-

Verbindung zu ermöglichen, während jegliche Trennung zwischen persönlicher Authentizität und sozialer Performance unscharf wird. Die Arbeit dokumentiert, wie Pozi zunächst Taxi fährt, in ein Hotel eincheckt und dann den Spa-Bereich in Augenschein nimmt, während sie die ganze Zeit über die Kamera von unten auf sich gerichtet hält. 1 forciert eine einschränkende Frosch-Perspektive, die nicht viel mehr preisgibt als das überpräsen- te Gesicht der Künstlerin, während die wechselnden räumlichen Umgebungen und Personen, mit denen sie zu tun hat, abstrakt und imaginär bleiben. Die Optionslosigkeit, den Blick auf etwas Anderes richten zu können, lassen hier eine ambivalente Beziehung zwischen Filmraum und physischem Raum entstehen, deren Rollenverteilungen unklar bleiben. Vielleicht auch deshalb, weil Zusehen-Wollen und Zusehen-Müssen, Voyeurismus und Abneigung in unserem digitalen Zeitalter oft nahe beieinander liegen.

1 ist bis zum 3. März 2022 im Kunstverein zu sehen. Am 4. März 2022 wird sie durch eine neu entstehende Arbeit der Künstlerin ausgetauscht.

Josiane M.H. Pozi (*1998 in London, GB) lebt und arbeitet in London, GB.

era at herself from below. 1 enforces a constraining frog's-eye view that reveals little more than the artist's hyper-present face, while the changing spatial environments and the people she interacts with remain abstract and imaginary. The absence of any option to direct the gaze elsewhere renders the relationship between film space and physical space ambivalent, with the distribution of roles remaining unclear; perhaps not least because the desire and the obligation to watch, voyeurism and repulsion, are often found in close proximity in our digital age.

1 is showing at the Kunstverein until March 3, 2022. On March 4, 2022, it will be replaced with a newly created work by the artist.

Josiane M.H. Pozi (born 1998 in London, UK) lives and works in London, UK.



Bild: Tiffany Sia, *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong*, 2021, Filmstill.
 Courtesy die Künstlerin. [Panoramische Sicht auf eine subtropische Bucht bei Sonnenaufgang. Das Bild wird auf der linken Seite von einem Baum flankiert.]

Image: Tiffany Sia, *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong*, 2021, film still.
 Courtesy the artist. [Panoramic view of a subtropical bay at sunrise, with a tree flanking the image on the left.]

Tiffany Sia
A Road Movie Is Impossible in Hong Kong, 2021

In *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong* thematisiert Tiffany Sia die zeitlichen und kulturellen Diskrepanzen zwischen online zirkulierenden Bildern und den materiellen, ortsspezifischen Erfahrungen, die sie repräsentieren sollen. Sias dokumentarische Filmpraxis widmete sich jüngst der Protestbewegung im Jahr 2019 in ihrem Geburtsort Hongkong; eine Stadt, die seit der Verabschiedung des Chinesischen Sicherheitsgesetzes für Hongkong im Jahr 2020 mit massiven Ausschreitungen gegen die Zivilbevölkerung zu kämpfen hat. Die Frage nach der Verlässlichkeit von digitalen Bildern und Videos gewinnt in diesem Kontext von Zensur und historischem Revisionismus eine besondere Brisanz. Für ihre Praxis ist die Untersuchung von neuen Bildästhetiken im Dokumentarfilm wichtig – beispielsweise Livestreams, Unschärfe, Anonymität, schiefe Kameraperspektiven –, um Potentiale für Empathie und Projektion auszuloten. Formal verhandelt *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong* die Ästhetik des Livestreams, die während den Protesten im Sommer 2019 die mediale Landschaft Hongkongs prägte. Die Künstlerin schreibt in ihrem Buch *Too Salty Too Wet* 更咸更濕, das auch im Foyer des Kunstvereins ausliegt: "Ein Live-Stream bewegt sich mit dem Körper: Der Feed wackelt synchron mit jedem Schritt und zeichnet mitunter die Atemlosigkeit der Person auf, die mit dem Gerät in der Hand losrennt, um den kritischen Moment festzuhalten."³

Tiffany Sia
A Road Movie Is Impossible in Hong Kong, 2021

With *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong*, Tiffany Sia addresses the spatio-temporal and cultural disparities between images that circulate online and the material, place-specific experiences they are supposed to represent. Sia's documentary practice has recently turned to the protest movement in 2019 in her place of birth Hong Kong, facing a crackdown on civil society since Beijing's passing of the National Security Law in 2020. In this context of censorship and historical revisionism, the question of image fidelity becomes one of particular significance. Engaging new aesthetics in documentary film—live streams, blur, anonymity, oblique camera perspectives—is key to her practice, allowing her to explore potentials for empathy and projection. Formally, *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong* negotiates the aesthetics of livestreams, which became ubiquitous during the summer 2019 protests and attendant media landscapes. In her book *Too Salty Too Wet* 更咸更濕—which is on display in the foyer of the Kunstverein—the artist describes how "a live-stream moves with a body: the feed shakes synchronically to each step, recording at times the breathlessness of the person holding the device as they run to capture the critical moment."³

A similarly intimate coupling of camera and body is proposed by the seven-channel film installation, in which Sia uses a handheld camera to document seven sunrise hikes on Lamma Island, which is located south of Hong Kong Island, flanking a major shipping channel into the port of Hong Kong. For the Kunstverein für die

3 Tiffany Sia, *Too Salty Too Wet* 更咸更濕, Speculative Place Press, Hongkong, 2020, S. 29 [Englisches Original: "A live-stream moves with a body: the feed shakes synchronically to each step, recording at times the breathlessness of

3 Tiffany Sia, *Too Salty Too Wet* 更咸更濕, Speculative Place Press, Hong Kong, 2020, p. 29

Eine solche unmittelbare Koppelung von Kamera und Körper suggeriert auch die 7-Kanal-Filminstallation, in der Sia mit einer handgehaltenen Kamera sieben Wanderungen auf Lamma Island bei Sonnenaufgang dokumentiert. Lamma Island ist eine Insel südlich von Hong Kong Island, die direkt an eine wichtige Verkehrsrouten zum Hafen von Hongkong angrenzt. Für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf hat die Künstlerin die vormals einzelnen Live-Episoden neu adaptiert und in eine raumgreifende, 7-Kanal-Filminstallation übersetzt. Die Arbeit betont eine soghafte Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven, Zeitlichkeiten und Ambient-Geräuschen, die die Wahrnehmungskapazität übersteigt. Unterschiedliche, sich konstant bewegende Ausblicke auf die Skyline Hongkongs, den Schiffsverkehr in der Bucht oder auf subtropische Landschaften überlappen mit Ambient-Tonspuren von schwerem Atmen, Schritten, Windrauschen und Vogelgezwitscher. Sia bezieht sich hier auf das Konzept *déjà disparu* des Hongkonger Kulturtheoretikers Ackbar Abbas: "Eine Realität, die immer schneller ist als wir sie überhaupt wahrnehmen können, eine Realität, mit der [...] Film atemlos versucht mitzuhalten, [...] wie wenn man auf jede Aufnahme bewusst achten müsste, da die Dinge sonst unbemerkt an einem vorbeiziehen."⁴

Der Titel *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong* weist auf die fundamentalen kulturellen Differenzen hin, die den filmischen Topos des Road Movies – ein durch und durch amerikanisches Produkt – im Kontext der Landschaft Hongkongs absurd und unpassend werden lassen. Insbesondere die Idee von epischer Weite wird hier durch die Raster-Anordnung unterbrochen und aufgesplittet, was an die Informationsdarstellung auf digitalen Plattformen erinnert. Die Arbeit ist ebenfalls inspiriert von Hamid Naficy's Begriff des "exilic spectatorship": Fernsehen und Medien werden hier als Mittel verstanden, durch welche Gemeinschaften im Exil sich selbst an einem neuen Ort einen Sinn geben; Medien würden eine (unerreichbare) Nähe zum alten Ort erzeugen. In scheinbarem Widerspruch zur Idee des Live-Streams und von Nähe bekommen Sias sieben atmende, mit dem Körper verbundene Kameras etwas Virtuelles und Entkörperlichtes. Die von der Decke hängenden Projektoren und technischen Geräte, die immer wieder die Sicht blockieren, werden dafür umso physischer, beinahe körperlich.

Ab dem 1. April 2022 sind weitere 15 Arbeiten auf Endlospapier von Tiffany Sia zu sehen:

Tropical Storm Lionrock 2010, 2021
The Duck-Rabbit, 2021
Redacted Nathan Road, 2021
Cash Is Liquid, 2021

- the person holding the device as they run to capture the critical moment"]
- 4 Ackbar Abbas, „The New Hong Kong Cinema and the ‚Déjà Disparu‘“, in: *Discourse*, Vol. 16, No. 3 (Spring 1994), Wayne State University Press, S. 71. [Englisches Original: "a reality that is always outpacing our awareness of it, a reality that [...] film breathlessly tries to catch up with [...] as if every shot had to be closely attended to because things are always surreptitiously passing you by."]

Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, the artist has made a new adaptation of the work and translated the formerly individual live episodes into a single, spatially immersive film installation. The work stresses a vortex-like simultaneity of differing perspectives, temporalities, and ambient sounds, outpacing our capacity for cognition. Differing, constantly moving views— of Hong Kong's skyline, maritime traffic in the bay, or of subtropical landscapes—overlap with ambient soundtracks of heavy breathing, steps, rustling wind, and birdsong. The work animates Hong Kong cultural theorist Ackbar Abbas' notion of a "*déjà disparu*": "a reality that is always outpacing our awareness of it, a reality that [...] film breathlessly tries to catch up with [...] as if every shot had to be closely attended to because things are always surreptitiously passing you by."⁴

The title *A Road Movie Is Impossible in Hong Kong* alludes to the fundamental cultural differences that render the cinematic topos of the road movie—a quintessentially American product—absurd and incongruous in the context of Hong Kong's landscape. The idea of epic vastness is disrupted here and compartmentalized into a grid structure, which in turn evokes how information is often displayed on digital platforms. This is inspired partly by Hamid Naficy's notion of "exilic spectatorship", about television and media as vehicles through which displaced communities make sense of themselves in a new place. For those in exile, media affords a tantalizing sense of nearness with the old place. In contrast to the idea of the livestream and a notion of nearness, the seven breathing bodies—cum-cameras evoke a sense of virtuality and disembodiment. On the other hand, the projectors hanging from the ceiling and other tech devices taking space and partially blocking views become highly physical, almost corporeal.

From April 1, 2022, fifteen works on continuous form paper by Tiffany Sia will be added to the exhibition:

Tropical Storm Lionrock 2010, 2021
The Duck-Rabbit, 2021
Redacted Nathan Road, 2021
Cash Is Liquid, 2021
As Mirror, Prince Edward Station, 2021
Infinite Scrolling, 2021
Typhoon Nangka, 2021
These Souls Are Invisible on the Scroll, 2021
Art of Dying, 2021
Antipodes of Hell, 2021
The Cunt of Globalism, 2021
Helicopter Hover, 2021
Asia's World City, 2021
Untitled, 2021
Self-Portrait, Redacted, 2021

Printed on continuous form paper, the photographs and found images again also appear in her book *Too Salty Too Wet* 更咸更濕. Widespread in international business operations and office communication of the 1980s and 90s, the now-outdated technology of the dot matrix printer shares a core function—scrolling—with both tra-

- 4 Ackbar Abbas, „The New Hong Kong Cinema and the ‚Déjà Disparu‘“, in: *Discourse*, Vol. 16, No. 3 (Spring 1994), Wayne State University Press, p. 71.

As Mirror, Prince Edward Station, 2021
Infinite Scrolling, 2021
Typhoon Nangka, 2021
These Souls Are Invisible on the Scroll, 2021
Art of Dying, 2021
Antipodes of Hell, 2021
The Cunt of Globalism, 2021
Helicopter Hover, 2021
Asia's World City, 2021
Untitled, 2021
Self-Portrait, Redacted, 2021

Die mit einem Matrixdrucker auf Endlospapier gedruckten Fotografien und gefundenen Bilder finden sich erneut auch in ihrem Buch *Too Salty Too Wet* 更咸更濕 wieder. Die überholte Technologie des Matrixdruckers, die in den 1980er und 1990ern in der internationalen Geschäftsabwicklung und Bürokommunikation weit verbreitet war, impliziert ähnlich wie traditionelle chinesische Schriftrollen und zeitgenössische digitale Medien einen Gebrauch des *Scrollens*: Informationen entrollen sich auf dem Endlospapier potentiell endlos wie auf Computer-Bildschirmen und Smartphones. Die Arbeiten thematisieren die widersprüchliche Rolle des Körpers innerhalb von digitaler Technologie. Einerseits verschwindet er fast gänzlich aus dem materiellen Gebrauch – im Unterschied zur Schriftrolle und dem Endlospapier ist es auf dem Smartphone nur noch ein Daumenwisch, mit dem mehr Informationen geladen werden –, andererseits wird vermeintlich authentische körperliche Erfahrung in digitalen Medien konstant simuliert und fetischisiert. In diesem Zusammenhang reflektieren die 15 Papierarbeiten die veränderten technologischen Bedingungen, die unsere Wahrnehmung von Raum und Zeit und den Konsum von Bewegtbildern im digitalen Zeitalter prägen.

Tiffany Sia (*1988 in Hongkong, HKG) lebt und arbeitet in New York, USA.

ditional Chinese scrolls and contemporary digital media: on continuous form paper, information unfurls potentially infinitely, just like on computer screens and smartphones. The works address the contradictory role of the body within digital technologies. While the body disappears almost entirely in actual use—unlike with scrolls and dot-matrix paper, the only effort required to load more information is the flick of a thumb—digital media constantly simulates and fetishizes physical and thus supposedly authentic experience. In this framework, the paper works reflect upon the altered technological conditions that shape our perception of time and space and the consumption of moving images in the age of digital media.

Tiffany Sia (born 1988 in Hong Kong, HKG) lives and works in New York, USA.

Impressum/Colophon

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

Grabbeplatz 4

40213 Düsseldorf

www.kunstverein-duesseldorf.de

Direktorin/Director: Kathrin Bentele

Kuratorische Assistenz/Curatorial Assistant: Gesa Hüwe

Finanzen, Administration/Finance, Administration: Hanna Welzel

Technische Leitung/Head of Technical Staff: Marius Comanns

Mitgliederbetreuung/Membership Service: Sigrid Konopka

Praktikantin/Intern: Theresa Rieß

Aufbauteam/Installation Team: Valerie Buchow, Davit Chaganava, Michael Dikta, Katerina Matsagkos, Nina Nick, Myrto Vratsanou

Vorstand/Board: Lilli von Bodman, Georg Kulenkampff (Vorsitzender), Rita McBride, Rudolf Dahmen, Martin Renker, Nicola Treyde, Renate Ulrich, Florian Wethmar

Sound Design: Richard Ojijo

Videotechnik/Video Technician: Fred Flor

Übersetzung/Translation: Matthew James Scown

Grafikdesign/Graphic Design: Dan Solbach

Besonderer Dank an Christina Pethick/Special thanks to Christina Pethick

© 2022, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved.

Die Ausstellung *CLOSER* wird gefördert durch/The exhibition *CLOSER* is funded by:



Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf wird unterstützt durch/is supported by:



de Haen-Carstanjen & Söhne

Permanenter Partner des Kunstvereins/Permanent partner of the Kunstverein:



