

KW

Enemy of the Stars

20. Mai – 6. August 17

Enemy of the Stars:

Ronald Jones im Dialog mit **David Hammons**,
Louise Lawler, **Helmar Lerski** und **Julia Scher**

20. Mai – 6. August 17

Eröffnung: 19. Mai 17, 19 Uhr

„Ein Teil der Motivation hinter meiner Arbeit ist es, ihr ein legitimes Aussehen zu geben. Sie soll vom ersten Augenblick an so wirken, als handele es sich dabei um ‚Museumskunst‘. Ich möchte die Mechanismen kultureller Legitimation austricksen, um so weit wie möglich ins Herz der Kultur vorzudringen. Ich stelle mir meine Arbeit als eine Art Computervirus vor, der sich einschleicht und dabei stets so wirkt, als gehöre er hierher. Deswegen ist eine perfekte Präsentation für mich so wichtig.“ – Ronald Jones

Die Ausstellung *Enemy of the Stars* hat es sich zum Ziel gesetzt, die künstlerischen Arbeiten von Ronald Jones zu reflektieren und zu einem erweiterten Verständnis seines Werkes beizutragen. In Anlehnung an Jones' Ausstellung im Grazer Kunstverein 2014, die seine Werke erstmals seit seinem Rückzug als Künstler Mitte der 1990er-Jahre der Öffentlichkeit präsentierte, zeigt *Enemy of the Stars* einige von Jones' zentralen Werken im engen Austausch mit den damaligen Weggefährten David Hammons, Louise Lawler und Julia Scher sowie einer historischen Arbeit des Fotografen Helmar Lerski. Hierbei soll ein kritischer Dialog darüber initiiert werden, wie politische Ideen in Beziehung zu einer Biografie stehen, wie Text sich zu Form verhält und in welcher Relation Identität und Subjekt stehen.

Der US-amerikanische Künstler und Kritiker **Ronald Jones** (*1952, US) wurde Mitte der 1980er-Jahre in New York dafür bekannt, mithilfe hochgradig disparater formaler und minimaler Idiome Geschichte als Medium zu begreifen. In der Gegenüberstellung von historischen Ereignissen, Erfindungen und Entdeckungen von Gewalt und Angst untersucht Jones das komplexe Verhältnis und die gegenseitige Abhängigkeit von Ereignissen, die unsere Wahrnehmung des Selbst und der Welt strukturieren und dabei nicht selten Begebenheiten miteinander verknüpfen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Das Verhältnis zwischen der Sprache des Modernismus und den Sprachen der Macht ist das zentrale, wiederkehrende Element in Jones' Werk. Seine Arbeit stellt unser Verständnis von Minimalismus und Design infrage, indem sie, didaktisch vorgehend, die Idee der Autonomie untergräbt. In der Kunstproduktion der letzten Zeit lässt sich beobachten, dass der politische, soziale und ökonomische Wert eines „Objekts“ erneut in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt und auf den Prüfstand gestellt wird. Sich Jones' Pionierarbeit auf diesem Gebiet zuzuwenden, kann die Diskussion innerhalb des gegenwärtigen politischen Klimas wesentlich vorantreiben, in der jüngst Angst durch eine Kette von Gewaltakten und einem Anstieg fremdenfeindlichen

Verhaltens zu einer nicht zu unterschätzenden gesellschaftlichen Größe geworden ist.

Der Titel der Ausstellung ist von *BLAST*, einem Literaturmagazin aus den Jahren 1914 und 1915, entliehen. *BLAST* ist im Umfeld des Vortizismus angesiedelt, einer britischen Kunstströmung, die unter anderem vom Kubismus beeinflusst war und 1914 mit einem Manifest in der ersten Ausgabe des Magazins ins Leben gerufen wurde. Geschrieben von Wyndham Lewis, der stets auf Provokation aus war und unter Mithilfe von Ezra Pound, handelte es sich bei diesem Manifest größtenteils um eine lange Liste von Dingen, die „gesegnet“ oder „gesprengt“ werden sollten. „Enemy of the Stars“ war der Titel eines im Magazin veröffentlichten Theaterstücks, das darauf ausgelegt war, mit seinen Widersprüchen, miteinander kollidierenden Farben und Inkonsistenzen zu provozieren.

Die Fassade der KW wird während der Ausstellung mit einem riesigen Banner bedeckt, das – auch wenn es keinerlei Text abbildet – seine Bedeutung allein durch seine Größe und Gestaltung behauptet. Das blauweiße Design des Banners bezieht sich auf die „Haager Konvention“ aus dem Jahr 1954, das erste internationale Abkommen zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten. Im Rahmen der Konvention wurde vereinbart, Kulturgüter mit einem Emblem in blau und weiß zu markieren. Wenn Jones nun also diese Farben an der Fassade einer Institution verwendet, so markiert er diesen Ort ebenfalls als kulturelles Erbe.

Die einzigartige Beziehung zwischen Inhalt und Form, die Jones in seinem Werk unterhält, lässt sich beispielhaft an Skulpturen aus dem Jahr 1988 beobachten, für die die glatte und elegante Ästhetik von Jean Arp und Constantin Brâncuși Pate stand. Jones stellt erhabene Schönheit hier in Form amorpher Bronzeskulpturen auf Holzpodesten zur Schau. Bei der Arbeit *Untitled (DNA Fragment from Human Chromosome 13 carrying Mutant Rb Genes also known as Malignant Oncogenes which trigger rapid Cancer Tumorigenesis)* handelt es sich um vergrößerte Zellen, die im Zusammenhang mit Krebs und dem AIDS-Erreger HIV stehen. Sie machen uns unseren Körper bewusst, indem sie aus einem sensorischen Apparat einen Voyeur des Todes machen. Die Arbeit *Untitled (Core of the Human Retrovirus: Human T-Lymphocytic Virus Type 1 which contains Protein p25, the RNA which carries the Virus's genetic information, and the Enzyme Reverse Transcriptase, which enables the Virus to make DNA corresponding to the Viral RNA)* aus demselben Werkzyklus bezieht sich auf die Struktur eines Einzelstrang-Virus, ein Parasit, der seine Wirtszelle angreift. Die sorgfältig gearbeiteten Objekte aus erlesenen Materialien wie geätztem Glas, Bronze und höchästhetisch behandelten Hölzern sollen unserer Betrachtung von derlei Themen eine gewisse Würde verleihen.

Jones setzt sich in seinen Arbeiten mit linguistischen, politischen und ästhetischen Themen auseinander und bedient sich dabei oft abstrakter körperlicher Formen, beispielsweise in der Arbeit *Untitled (Peace Conference Table Designs by The United States and South Vietnam, 1969)*, einer Installation, bestehend aus sieben Tischen, die auf Zeichnungen zwischen Nordvietnam und der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams – besser bekannt als Vietkong – sowie den USA und Südvietnam beruhen. Die Arbeiten legen Zeugnis ab über die Debatten, die die beteiligten Parteien bei den Verhandlungen im Rahmen dieses zentralen Objekts (dem Tisch) führten. Jones adaptiert diese Informationen, skaliert sie auf die Größe eines durchschnittlichen Küchentisches herunter und präsentiert die hochgradig aufgeladenen politischen Themen auf eine für die BetrachterInnen möglichst wiedererkennbare Art und Weise. Bei *Untitled Floor Tile (Interrogation room used for the detention of Stephen Biko from September sixth through the eight, 1977. Room 619 of the Sanlam Building, Security Police Headquarters, Strand Street, Port Elizabeth, Cape Providence, South Africa)* handelt es sich um ein Holzrelief, das sich auf den südafrikanischen Anti-Apartheid-Aktivist Steve Biko bezieht. Biko war in den 1970er-Jahren Teil der „Black-Consciousness“-Bewegung. Er wurde verhaftet, von staatlichen Sicherheitsbeamten gefoltert und starb unter dem repressiven Joch der Apartheid-Regierung. Das in der Ausstellung gezeigte Relief besteht aus afrikanischem Ebenholz, wie es im 19. Jahrhundert von den Briten in Südafrika abgeholzt wurde und aus einem Holz, das als *Pink Ivory* (Rosa Elfenbein) bekannt ist. *Pink Ivory* ist in der afrikanischen Stammestraktion von Biko heilig und dessen Ausfuhr aus Südafrika ist ausdrücklich untersagt. Die Arbeit beschreibt demnach nicht nur eine Gesetzesübertretung, sondern ist in sich bereits deren Ausdruck. Sie ist von vornherein als dezidierter und absichtlicher Akt illegaler Ausbeutung konzipiert.

In der künstlerischen Praxis von Jones fungiert museologische Didaktik als Instrument und taucht häufig in den Titeln seiner Arbeiten auf, die mit ihrem sprachlichen Umfang und ihrer Detailtreue jegliche abweichende, reflektierende Analysen oder Interpretationen verhindern sollen. Auf diese Weise konfrontiert Jones die Autonomie des Werkes und stellt dessen Status und Funktion in Frage. Ein Beispiel für diese Vorgehensweise ist folgende Arbeit, die in der Ausstellungshalle der KW gezeigt wird: *Untitled (This trestle was used to hold bodies in the morgue at Friendship Hospital in Beijing, China. Bodies of students and workers involved in the non-violent democracy movement were taken to Friendship Hospital after they were massacred in Tiananmen Square by the 27th Army of the People's Liberation Army on Sunday June 4, 1989. Balanced on top of the trestle is the Jarvik artificial heart, developed by Dr. Robert K. Jarvik and others at the University of Utah. In 1982 Dr. Barney Clark, a Seattle dentist, received*

the first Jarvik heart at Humana Hospital in Louisville, Kentucky. Following Clark's transplant, three other men received the Jarvik heart at the Humana Hospital. In each instance, the artificial heart was meant to permanently replace their diseased hearts. Eventually, the bodies of all four men rejected the artificial heart, which resulted in their deaths. The artificial heart is sold by Symbion Incorporated for \$22,000).

Die Arbeit o. T. entwickelt sich rund um die Spanische Inquisition und deren Ziel, die katholische Lehre in den Kolonien und Territorien aufrechtzuerhalten, was nur über den Einsatz brutaler Methoden zu erreichen war. Die Quecksilberspiegel, die über das Erdgeschoss verteilt sind, zeigen uns jenseits eines verschwommenen Bildes unseres Selbst Porträts von Offizieren, die während jener Zeit in der britischen Armee dienten. Zu Jones' Arbeit gehören ebenso Militärknöpfe, die vor den sich langsam zersetzenden Quecksilberspiegeln platziert sind. Sie verbinden diese Spiegel mit Figuren, die mit Folter und Hinrichtungen bei verschiedenen Tribunalen während der Spanischen Inquisition in Zusammenhang gebracht werden können.

Eine weitere Arbeit von Jones – ebenso o. T. – besteht aus einer Reihe von Keramikvasen. Sie sind mit für den Menschen hochgiftigen Blütenpflanzen wie Efeu, Spathiphyllum, Bromelien und Anthurium gefüllt. Die Vasen beruhen auf einem Design, das Albert Speer für das Arbeitszimmer in Hitlers Neuer Reichskanzlei in der Berliner Voßstraße entworfen hatte.

Die Ausstellung in den KW stellt Jones' Werken ausgewählte Arbeiten anderer KünstlerInnen gegenüber und möchte so die angesprochenen Themen ein weiteres Mal unterstreichen.

So sind in der Halle der KW 75 Fotografien des Schweizer Fotografen und Kameramanns **Helmar Lerski** (1871–1956) zu sehen, die aus der Serie *Metamorphosis* stammen, für die Lerski um 1935 auf einer Terrasse in Tel Aviv insgesamt 140 fotografische Großaufnahmen des Kopfes eines jungen Mannes anfertigte. Unter Verwendung einer Reihe von Spiegeln verwandelt Lerski sein Modell, den Bauzeichner Leo Uschatz, in eine Reihe von Figuren und lässt aus Uschatz' Gesichtsausdrücken skulpturale Landschaften aus Licht und Schatten entstehen. Im Gegensatz zur herkömmlichen Definition des Porträts als ein Bild, das vor allem darauf abzielt, die Identität des Porträtierten abzubilden, ahmt Lerski mit seinen Fotografien die Epoche des Stummfilms nach. Die bewusste Lichtsetzung und die intime Nähe zum Gesicht, das Brennglashafte ebenso wie die großen Negativformate lassen die skulpturale Qualität dieser Bilder so außergewöhnlich erscheinen.

Der US-amerikanische Künstler **David Hammons** (*1943, US) ist einer der einflussreichsten Künstler seiner Zeit. Hammons wurde in den 1980er-Jahren mit

Arbeiten bekannt, die sich mit dem Erscheinungsbild von New York City beschäftigen: Steine, die mit Haaren bedeckt sind, Basketballkörbe, die hoch oben an Telefonmasten hängen und mit Flaschendeckeln dekoriert sind, Performances, für die er auf dem Bürgersteig feinsäuberlich aufgereichte Schneebälle verkaufte. Hammons' Beitrag zur Ausstellung in den KW besteht unter anderem aus der Auswahl einer Arbeit der Künstlerin Agnes Martin, um damit den Stellenwert von Repräsentation und Übertragung deutlich zu machen.

Louise Lawler (*1947, US) richtet in ihrer Arbeit den Blick auf die Bedingungen von Kunst. Lawler hinterfragt die Art und Weise der Präsentation ebenso wie die institutionellen Mechanismen zur Rahmung von Kunstwerken. Denn diese Instanzen haben weit mehr als nur einen Einfluss oder Effekt auf ein Kunstwerk. Sie verändern ein Werk in seiner Bedeutung. Für *Homeopathic* (2013–15) nimmt Lawler je eine Arbeit von Christian Boltanski und Gerhard Richter unter die Lupe, zwei Werke, die ebenso nach dem Ort des Sehens fragen wie nach der Sichtbarkeit des Blicks selbst. Unterbrechung, Kosten, Erinnerungen, Transaktionen, Schmerz und Distanz – all dies schiebt sich zwischen die BetrachterInnen und das Ding, das sie betrachten. Lawlers Anerkennung derartiger Störungen wird oft durch Glanz oder Reflektionen auf den Oberflächen ihrer Arbeiten sichtbar. Ähnliches ließe sich über die Arbeit *Silent Night* (2011–13) sagen,

KW Institute for Contemporary Art
KUNST-WERKE BERLIN e.V.
Auguststraße 69
10117 Berlin
Tel. +49 30 243459-0
info@kw-berlin.de
kw-berlin.de

Öffnungszeiten

Mittwoch–Montag 11–19 Uhr
Donnerstag 11–21 Uhr
Dienstag geschlossen

Eintrittspreise

8 €, reduziert 6 €
Jahreskarte – KW Lover* 50 €, reduziert 35 €
Kombi-Tageskarte KW / me Collectors Room Berlin
10 €, reduziert 8 €
Freier Eintritt am Donnerstagabend zwischen
18 und 21 Uhr

Führungen

Die KW bieten zu den regulären Öffnungszeiten kostenfrei moderierte Rundgänge durch die Ausstellungen an. Für weitere Informationen zu Gruppenführungen (ab 10 Personen) kontaktieren Sie bitte Katja Zeidler unter kaz@kw-berlin.de oder telefonisch: +49 30 243459-41.

auf der die Fassade eines Museums mit einer Arbeit von Ellsworth Kelly (1923–2015) zu sehen ist. Die Arbeit wird nachts zu einem sinistren Tableau aus Licht und Schatten.

Julia Scher (*1954, US) kombiniert Videoüberwachung und computergesteuerte Sicherheitstechnologie. Im Erdgeschoss der Ausstellung sind Bildschirme sowie eine semi-architektonische Installation platziert. Für *Occupational Placement*, eine Arbeit, die 1990 ursprünglich für das Wexner Center for the Arts in Columbus (US) produziert wurde, stellt Scher Live-Material von permanent filmenden CCTV-Kameras und von nur periodisch eingesetzten Kameras sowie zuvor aufgenommenes Material – sogenannte „Fake feeds“ – einander gegenüber und überblendet diese Aufnahmen mit andeutungsvollen und unheimlichen Texten. Schers Werk untersucht die komplexe Verortung von Subjekten und Identitäten im Raum der Überwachung. Sie zeigt Videoüberwachung als eine Technik, mit der Urteile gefällt, Annahmen verifiziert und beobachtete Subjekte identifiziert werden. Bei Scher wird Videoüberwachung als Regime der Regulation sichtbar, in dem unsere Identität stets von den Be- und Zuschreibungen anderer abhängig ist.

Impressum

Kuratoren: Jason Dodge, Krist Gruijthuisen
Assistenzkuratorin und Projektmanagement:
Maurin Dietrich
Produktionsleitung: Claire Spilker
Technische Leitung: Wilken Schade
Leitung Aufbauteam und Medientechnik:
Markus Krieger
Aufbauteam: Kartenrecht
Praktikantinnen: Eva Beck, Alisha Raissa Danscher,
Ioana Mandea
Texte und Redaktion: Maurin Dietrich, Jason Dodge,
Krist Gruijthuisen, Friederike Klapp, Katja Zeidler

© KW Institute for Contemporary Art, Berlin.
Alle Rechte vorbehalten.

Die Ausstellung wird großzügig unterstützt von der Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, dem KW Freunde e.V., den Mitgliedern des KUNST-WERKE BERLIN e.V. und der Julia Stoschek Collection. Die Präsentation der Arbeiten von Helmar Lerski wird unterstützt vom Museum Folkwang, Essen. Mit besonderem Dank an Christine König und Christiane Rhein.

Die KW Institute for Contemporary Art werden institutionell gefördert durch die Senatsverwaltung für Kultur und Europa.