

KAW

Zeros and Ones

3. Juli –

19. September 21

Zeros and Ones

3. Juli – 19. September 21

Die Gruppenausstellung *Zeros and Ones* ist vom 3. Juli – 19. September in den KW Institute for Contemporary Art zu sehen. Die Ausstellung vereint Leihgaben und neue Auftragsarbeiten, die Planungen fanden über den Zeitraum eines Jahres statt, von 2020–21. Gezeigt werden Arbeiten von Lutz Bacher, Jay Chung & Q Takeki Maeda, Hanne Darboven, Jana Euler, Jef Geys, Tishan Hsu, Ilmari Kalkkinen, Silvia Kolbowski, Pope L., Louise Lawler, Carolyn Lazard, Ghislaine Leung, Lee Lozano, Henrik Olesen, Sarah Rapson, Margaret Raspé, readymades belong to everyone®, Ketty La Rocca, Sturtevant, Otto Wagner und Martin Wong. Die Ausstellung wird kuratiert von Kathrin Bentele, Anna Gritz und Ghislaine Leung.

Zeros and Ones untersucht, wie Künstler*innen innerhalb der institutionellen und gesellschaftlichen Strukturen, die sie umgeben, arbeiten. Die ausgewählten Arbeiten beschäftigen sich mit algorithmischen Paradigmen wie scripten, komponieren, programmieren oder anweisen und verkomplizieren diese Prozesse durch gelebte Realität. Werkzeuge und Aufgaben werden ohne messbares Ergebnis mobilisiert. Sie wiederholen, widerrufen und intervenieren, und kehren dabei immer wieder zu den materiellen Bedingungen von Arbeit zurück. Durch diese subtilen Umverteilungen werden Infrastruktur und der Körper auf intime wie gewaltsame Weise in ihrem Abhängigkeitsverhältnis sichtbar.

Die Ausstellung befasst sich mit den binären Systemen, die weite Teile unseres Lebens bestimmen, online wie offline, und bringt dabei das Algorithmische als allgemeinere Chiffre für Steuerung, Kontrolle und soziale Skripte ins Spiel. Wenn auch aus einer Tradition der Konzeptkunst und Notation stammend, wird das Motiv der Selbst-(Instruktion) hier nicht nur als Befehlsmodus aufgerufen, sondern als Verhandlung zwischen institutionellen und institutionalisierten Körpern. Es behauptet eine Reziprozität zwischen Identität und Nicht-Identität – Identitäten, die plural, selten stabil und häufig in hohem Maße kontingent sind. Auf diese Weise fordert es uns auf, die Maßstäbe und Hierarchien, die in der Kunst und darüber hinaus reproduziert werden, sowie unsere Rolle in diesem Prozess zu hinterfragen.

Diese Informationen zu *Zeros and Ones* sind von Kathrin Bentele, Anna Gritz und Ghislaine Leung bereitgestellt und editiert worden. Alle Informationen, die die Standard-Zeichenzahl der KW-Broschüre übersteigen, stehen als ungebundene Notizen auf einem separaten Papier zur Verfügung, zusammengestellt und editiert von Kathrin Bentele, Anna Gritz und Ghislaine Leung. Übersetzt von Lutz Breiting. Stand Mai 2021. Änderungen nach Bedarf und vorhandenen Ressourcen vorbehalten.

**RIDERS
LABORS
ORDERS
ROSES
LEMONS
BABIES
CAPITAL
RESOURCES
GOODS
ZEROS AND ONES
REPRODUCTION
GIVENS
BONDS
RETURNS
INDUSTRIAL
INSTRUCTOR
DEPENDENTS
PROBLEMS
RULES
WIDOWS
CONTROLS
EXECUTION
COMPLEXES
TATE MODERN
ALL MY LIFE**

Lutz Bacher, *In Memory of My Feelings (1990)* und *Huge Uterus (1989)*

In 1989 wurden Tumore aus Lutz Bachers (1943–2019, US) Gebärmutter entfernt. Aus dieser traumatischen Erfahrung entstanden zwei Arbeiten, die auf radikale Weise die Auslöschung der Privatsphäre thematisieren. Vor der Operation erhielt Bacher einen Fragebogen mit zu vervollständigenden Sätzen wie „Ich bin eine Person, die –“, „Seit meiner Kindheit –“ und „Meine Mutter war immer –“, die sie später unter dem Titel *In Memory of My Feelings* auf T-Shirts gedruckt in Metallschubladen ausstellte, die entlang einer Wand installiert waren. Die zweite von der Operation ausgehende Arbeit ist *Huge Uterus*, eine fast sechsstündige Aufnahme des Eingriffs in Echtzeit, ergänzt um die Tonaufnahme einer Meditation, die Bacher von ihrem Chirurgen bekam und ihr helfen sollte, sich vor der Operation zu entspannen.

Jay Chung & Q Takeki Maeda, *Bad Driver (2020)*

Bad Driver von Jay Chung & Q Takeki Maeda (*1976, US, und *1977, JP) ist eine Lektion in Wahrheitssuche und Forschung als selbsterfüllender Prophezeiung: Die Arbeit versammelt bis in das dritte Jahrhundert v. Chr. zurückreichende historische Quellen, die, ihrem geschichtlichen Kontext entrissen und frei wieder zusammengefügt, in elf Kapiteln Stereotype und „generalisierte Darstellungen von Asiat*innen“ abbilden – Pseudobeweise, die verbreitete rassifizierte Vorstellungen stützen. „Die von jeglicher Historizität entkoppelten Geschichten sind zugleich in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft verortet. Die Fakten selbst verlieren, losgelöst von der jeweiligen Zeit, ihre Faktizität. Jeder Satz ist nicht unwahr ... Was sind Stereotype – Vorurteile über Gruppen von Menschen – anderes als Verschwörungstheorien? Der englische Begriff *prejudice* kommt vom lateinischen *prae-* (vor) und *iudicium* (Urteil) und bezeichnet ein vorgefertigtes Urteil, das ohne Faktenkenntnis gefällt wurde.“¹ Stereotype sind auch Regeln, Kurzformeln und *Perpetua mobilia*. Die Funktionalität dieser Systeme, ihre neutralen Abläufe zu verstehen, ermöglicht es, neue Regeln zu formulieren. „Wenn Menschen Kunstwerke betrachten und sie durch reduktionistische Beschreibungen kategorisieren, denken sie in die falsche Richtung. Bei der Entwicklung von Narrativen oder Argumenten gehen Nuancen als Erstes verloren. Man sollte Komplexitäten freilegen, kleine Unterschiede herausarbeiten, und erklären, warum sie als tiefe Abgründe erscheinen.“²

Hanne Darboven, *Ohne Titel Titanic Nr.1-1983 (Birne) (1983)*

Hanne Darbovens Schreiben ist stark von Zeitlichkeit bestimmt. Geschichte ist bei ihr stets Gegenwart, wie in „1+1=1,2, 2=1,2,“³ ihr „schreiben nicht beschreiben“ nimmt sich in seiner schonungslos gelebten Materialität nicht nur Schrift und Bild vor, sondern Repräsentation selbst. Die Einzigartigkeit dieses Vorgehens ergibt sich aus Darbovens kompromissloser Verpflichtung zur Praxis, einem systematischen Verfahren ohne messbarem Ergebnis, und aus der Umkehrung dieser Prämisse, in der das Fehlen eines messbaren Ergebnisses das systematische Verfahren vorantreibt. In Darbovens Worten: „Ich baue etwas auf, indem ich etwas durcheinanderbringe (Destruktion – Struktur – Konstruktion). Ein System wurde nötig, wie sonst hätte ich konzentrierter sehen, Interesse entwickeln, überhaupt weitermachen können? Kontemplation musste durch Handlung unterbrochen werden, um irgendetwas von alledem akzeptieren zu können. Keine Akzeptanz = Chaos.“⁴ Dies sind schriftliche Konstruktionen, welche die Wahrheit der Fiktion erneuern und ihr Klarheit geben – und umgekehrt, denn alles geschieht vorwärts und rückwärts – und die, wie in *Ohne Titel Titanic Nr.1-1983 (Birne) (1983)*, einen Hang zum beißenden politischen Kommentar erkennen lassen.

Jana Euler, *Aus der Perspektive der Margarine (2021)* und *Horizontale Schwerkraft (2021)*

Jana Eulers (*1982, DE) Arbeiten zeigen stets ein starkes Bewusstsein für die infrastrukturelle und architektonische Um-

gebung in der Malerei präsentiert wird, wie sie deren Wahrnehmung bestimmt und dazu beitragen kann, ihren Gegenstand hervorzuheben oder zu verändern. Die neue ortsspezifische, animierte Skulptur *Horizontale Schwerkraft* tritt hier in Dialog mit der ebenfalls neuen Malerei *Aus der Perspektive der Margarine*. Indem sie eine „unmögliche“ Perspektive ins Spiel bringt – jene der geschlagenen Margarine –, wird die Architektur der KW zur erzählerischen Komponente in der übertrieben inszenierten Begegnung zwischen zwei Handmixern, die den leeren Raum (den Durchbruch) zwischen den beiden Ausstellungsetagen rühren und der Margarine, die ihrem Schicksal harret. In der Pressemitteilung zu einer Ausstellung ihrer Galerie in London im Jahr 2017 schrieb Euler: „... Kohärenz, ist aufgehoben. Ich habe versucht, mir eine Leere oder ein Gefühl der Tiefe im Nichts vorzustellen. In meiner Wahrnehmung ist das vergleichbar mit dem Versuch, vom primären Zweck wegzudenken oder sich auf Dinge zu konzentrieren, die verschwommen, unbeachtet außerhalb des unmittelbaren Sichtfelds liegen.“⁵ Die Wahlmöglichkeiten und Freiheiten, die der (gemalte) Blick bietet – was wir imstande sind zu sehen, zu visualisieren, und wie weit wir dabei gehen können, uns etwas vorzustellen, das außerhalb der sogenannten (physischen) Realität oder Kohärenz liegt – wird hier auch als von den physikalischen Kräften des Ausstellungsraums bedingt dargestellt: Gemeinsam eröffnen die Skulptur, welche die Aufhebung der Gesetze der Schwerkraft performt, und die Malerei als ihr Gegenstück neue, obskure Perspektiven und Realitäten.

Jef Geys, *Stabas (1966)* und *Stabaskist (1966)*

In seinem ländlichen Heimatort Balen löste Jef Geys (1934–2018, BE) 1966 einen regelrechten Hype um scheinbar nutzlose Objekte aus, die sogenannten *Stabas*. Diese rätselhaften Stäbe, Modeaccessoires, Phallose oder Waffen wurden bald ohne ersichtlichen Grund, außer ihrer fehlenden Bedeutungszuschreibung und der Möglichkeit, Teil von etwas zu sein, von den Einwohner*innen des Ortes herumgetragen. Diese Stäbe wurden in Serie produziert und häufig bemalt oder in eine Stoffhülle verpackt. Neben einer Präsentation an historischen *Stabas* fertigten die KW nach Mustern aus dem Nachlass Geys' Ausstellungskopien an, die von den Mitarbeiter*innen nach Belieben getragen werden können. Ihr Gebrauchswert wird in der Arbeit *Stabaskist* deutlich, wo das Ensemble von einem Stapel Stäbe begleitet wird. Über die *Stabas* sagte Geys: „Man konnte, je nach Größe, die harte oder die weiche Version tragen. Ein Element der Camouflage ist ebenfalls enthalten. Ihre Hülle lässt sie luxuriös und harmlos erscheinen, aber in Wirklichkeit sind die Stäbe gefährliche Waffen, die töten können.“⁶ Ihre Identität ist den Stäben nicht inhärent, sondern wird erst durch ihre Verbreitung produziert. Sie befindet sich in einem ständigen Akt der Tarnung.

Tishan Hsu, *Biocube (1988)*

In einem Künstlerstatement von 1983 schreibt Tishan Hsu (*1951, US): „Ich akzeptiere das Ergebnis der Moderne – das Selbst ist verloren. Eine Sache weniger, um die man sich Gedanken machen muss. Das vom Selbst befreite Bewusstsein tritt ins „Objekt“ ein, es verschmilzt mit der Welt.“⁷ In *Biocube* (1988) hat sich der Körper entsprechend mit einer gefliesten Küchennische vereinigt, ein Kommentar auf den tiefgreifenden Einfluss von Technologie und digitalem Lifestyle auf die *conditio humana*. Körper und Maschine, Subjekt und System, werden hier

1 https://www.essexstreet.biz/files/Bad_Driver_Preface.pdf
 2 <https://www.redcat.org/content/interview-jay-chung-q-takeki-maeda>
 3 Darboven, Hanne, 1+1=1,2, 2=1,2, 1971, Filzstift, Arbeiten auf Papier, 29,6 x 20,9 cm (11,6 x 8,2 in). Abrufbar auf: <https://www.mutualart.com/Artwork/1-1-1-2-2-1-2/717232D4A68C61CA>. 31/05/2021.
 4 <https://www.artforum.com/print/197308/hanne-darboven-deep-in-numbers-37981>
 5 <https://media.contemporaryartlibrary.org/store/doc/3448/docfile/original-1dc6fb5d61bb861869754c60318c32c4.pdf>
 6 Geys, Jef, *Jef Geys, a 'novel' about motivation and reality*, mit einem adaptierten Text von Roland Patteeuw, Kreatief, 1972, S. 29.
 7 <http://artasiameica.org/documents/6660/156>

auf intime und materielle Weise durch gelebte Erfahrung verbunden. „Ich spürte dieses Paradoxon zwischen der trügerischen Welt des Bildschirms und der physischen Realität meines Körpers, und dass meine Arbeit beides reflektieren sollte. Ich spürte, dass mein Körper vor diesem Bildschirm immer noch zählte. Und ich spürte, dass ich, indem ich einen Begriff des Körpers in meiner Arbeit aufrecht erhielt, das Politische und gleichzeitig das Technologische behandeln konnte, denn es ist der Körper, und speziell der gequälte Körper, der Politik erst produziert, auf einer ontologischen Ebene.“⁸

Ilmari Kalkkinen, 1995 (1995) und readymades belong to everyone®, You can change it all by saying yes (1988)

Diese Arbeiten von Ilmari Kalkkinen und *readymades belong to everyone®* waren vor dem Wechsel ihrer Signatur Arbeiten von Philippe Thomas (1951–1995, FR). Thomas' Praxis der 1980er- und 1990er-Jahre untersuchte die Streuung singulärer Autor*innenschaft in ein größeres Netzwerk aus Bekannten und Partner*innen. Die Autor*innenschaft der Arbeiten lag per Definition des Künstlers bei ihren Sammler*innen oder Käufer*innen. Die hier zu sehende Fotografie von Ilmari Kalkkinen ist Teil einer von Thomas in den frühen 1990er-Jahren produzierten Serie, die häufig städtische Kleinarchitektur zeigt, und in der Bilder zu Trägern ihres Tausches werden. Das Projekt *readymades belong to everyone®*, eine von Thomas in New York gegründete Agentur, ist mit einer Fotografie von 1988 vertreten. Ganz zeitgemäß dokumentiert sie einen Moment, in dem „Business“ zu einem Schlagwort im Sektor der Kreativarbeit wurde: Das buchstäbliche Verschwindenlassen des*der Autor*in durch eine Finanztransaktion verwandelte die bis heute härteste Währung des Kunstbetriebs in eine „gewaltige Fiktion“⁹ unter Anerkennung sämtlicher paratextueller Mittel (Labels, Rezensionen, Werbung etc.), die zur Aufrechterhaltung einer solchen Performance nötig sind.

Silvia Kolbowski, These Goods Are Available At _____ (1995/2021)

In Silvia Kolbowskis Projekt *These Goods Are Available At _____* von 1995 wurden Waren zwischen sieben verschiedenen Geschäften (sechs davon in London, eines in Paris) von einem Schaufenster zum nächsten zirkuliert, um durch unerwartete Gegenüberstellungen eine kulturkritische Rezeption anzustoßen. Bei ersten Gesprächen zwischen Kolbowski (1953, AR) und den Kuratorinnen entstand die Idee, *These Goods Are Available At _____* im Umkreis der KW erneut zu inszenieren. Verschiedene Wege, das Projekt in die Gegenwart zu zu überführen, wurden überprüft, darunter die Möglichkeit, Schaufenster leerzuräumen und die Waren ins Museum zu transportieren. Doch eine eingehende Untersuchung der urbanen und ökonomischen Bedingungen der Warenzirkulation am Ende des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts sowie die von der globalen Pandemie veränderten Bedingungen im Einzelhandel offenbarten die Unmöglichkeit, *These Goods...* heutzutage wiederzuinstallieren. Sowohl in ihrem Video als auch in ihrem Vortrag denkt Kolbowski über die veränderte neoliberale Landschaft nach, die sie daran hindert, dieselben kulturellen Disjunktionen in einer Neuaufführung der Arbeit wiederaufzurufen. Das Video bedient sich Aspekten einer von Algorithmen bestimmten Ökonomie, die zu diesen Veränderungen beitragen.

Pope.L, Changing Station (Form) (2008); Changing Station (Shape) (2008); Skin Set Project (fortlaufend seit 1997)

An den Eingängen beider Ausstellungsetagen lassen *Changing Station (Form)* und *Changing Station (Shape)* von Pope.L (*1955, US) die Benutzung von Wickeltischen und Matratzen auf Vorstellungen wie „Kindheit“ und „Unschuld“ verweisen, und auf die Unmöglichkeit, sie jenseits apolitischer Sentimentalisierung zu fassen. Die Pressemitteilung zur Ausstellung dieser Arbeiten 2008 bei Catherine Bastide in Brüssel war vom Vater des Künstlers an „den*die Galeriebesucher*in“ adressiert: „Es geht in dieser Ausstellung nicht um Unschuld. Es geht um die Unfähigkeit meines Sohnes zu vertrauen. Nur darum kann es gehen, denn

schon als Kind war er ein Treter und Beißer. Er war damals ein Treter und Beißer und ist heute ein Treter und Beißer. Fragen Sie seine Mutter. Ja, Menschen wie mein Sohn haben ein Problem mit Unschuld ... Zum Beispiel glaubt mein Sohn, dass Vorstellungen wie ‚Kindheit‘ und ‚Zukunft‘ sentimentalisiert werden. Er glaubt, dass wir diese Vorstellungen aufwerten, indem wir ihnen ihre Ungewissheit nehmen. Er glaubt, dass die wahre Kraft dieser Vorstellungen in ihrer immanenten Leere liegt, nicht in der Leere, die wir ihnen zuschreiben. Die Leere, die wir ihnen zuschreiben, ist billig, brav und apolitisch.“¹⁰ Pope.L's *Skin Set Project* begann als numerische Aufgabe, d.h. dem Vorhaben des Künstlers, 3500 Zeichnungen anzufertigen. In seinem Verhältnis zur Arbeitszeit brachte dieses Ziel eine sehr spezifische Werkgruppe hervor – ein Langzeit-Unterfangen und eines, das in der Zeit performt wird. Als Reihe bewegen sich die Zeichnungen durch die verbalen Wirkungen und Färbungen der Sprache. Bissig decken sie den willkürlichen und absurden Charakter sprachlicher Attribute auf, mit denen „lila Menschen“, „orange Menschen“ oder „weiße Menschen“ behaftet werden. Diese sprachliche Gewalt ist im „Ruf der Welt nach Sets und Systemen“¹¹ als Maß und Management spürbar. Durch Wiederholung mobilisiert, wird sie jedoch seltsam formal und materiell. In den Worten des Künstlers: „... wenn es in Deinem Kopf ist, ist es in Deinem Körper; es ist eine Maschine, es tut etwas. Buchstabenformen sind Maschinen ...“¹² Die Arbeit *Skin Set Project* fragt, wie wir uns zu diesen Maschinen verhalten und wie wir uns anders zu ihnen verhalten könnten.

Louise Lawler, Screening: A Movie Will Be Shown Without the Picture (1979)

Einem seiner wesentlichsten Elemente beraubt, fordert *A Movie Will Be Shown Without the Picture* die Zuschauer*innen heraus ihren Rezeptionsmodus anzupassen, um was vom Film übrig bleibt, zusammen mit den kinematischen Konventionen zugrundeliegenden Mechanismen zu erleben. Im Gespräch mit Douglas Crimp erklärt Louise Lawler (*1947, US): „Mich hat interessiert, wie es ist, Teil eines Publikums zu sein, sei es, alleine ein Buch zu lesen, in einer Galerie von anderen umgeben zu sein, die das gleiche Bild betrachten wie man selbst, oder in dieser besonders passiven Situation, im Dunkeln sitzend, die Augen auf die Leinwand gerichtet, und sich zu trauen, lauter zu lachen, wenn die anderen das auch tun. Es war mir wichtig, dass alles ganz normal abläuft, mit dem einen Unterschied, der vorher angekündigt wurde: ‚Ein Film wird ohne Bild gezeigt‘. Welcher Film, wurde nicht gesagt.“¹³

Carolyn Lazard, A Conspiracy (2017) und Accessibility in the Arts: A Promise and A Practice (2019)

A Conspiracy (2017), Carolyn Lazards cremefarbene Armada von Einschlafhilfen, die weißes Rauschen erzeugen, geben ein ständiges Dröhnen von sich. Für manche energierend, für andere beruhigend, befragt der Chor der Geräuschreduzierung öffentliche Räume nach Stimmen, die nicht wahrgenommen werden. Wie Lazard sagt: „Indem ich Dohm-Einschlafhilfen, EMDR oder *Closed* und *Open Captioning* als therapeutische Verfahren durchdenke, versuche ich, bestimmte Vorstellungen von Benutzung und Nützlichkeit, die an kapitalistische Erwartungen von Körper und Gegenstände gebunden sind, zu queeren oder zu beeinträchtigen. Es sind aber Technologien, und so möchte ich sie auch begreifen, als weiche und harte Technologien ... Und in *A Conspiracy* wirkt Lärm skulptural. Normalerweise dienen diese

8 <https://brooklynrail.org/2021/02/art/TISHAN-HSU-with-Martha-Schwendener>
9 <https://www.mamco.ch/en/1285/Philippe-Thomas>
10 <https://catherinebastide.com/exhibitions-events/1/geert-goiris-the-unreliable-narrator-nygzs-btswj-g25c5-l1355-chyf8>
11 <https://www.documenta14.de/en/artists/13513/pope-l>
12 William Pope.L Vorlesung an der Portland State University, Jan. 15, 2014. Abrufbar auf: <https://vimeo.com/84805318/31/05/2021>.
13 Lawler, Louise and Crimp, Douglas, ‚Prominence Given, Authority Taken: An interview with Louise Lawler by Douglas Crimp‘, *Grey Room*, No. 4. (Summer, 2001), S. 80. Sourced from: <https://watermark.silverchair.com/152638101750420816.pdf> 31/05/2021.

Maschinen dem Einschlafen oder dem Schutz der Privatsphäre, aber in dieser Arbeit werden sie durch Vervielfachung umfunktio- niert in Richtung verschwörerischem Sprechen und Tratsch.“¹⁴ Am Ticketcounter der KW ist *Accessibility in the Arts: A Promise and A Practice*, ein Leitfaden zu Barrierefreiheit in kleinen Non-Profit-Einrichtungen im Kunstbereich, als Tonaufnahme und in gedruckter Form erhältlich. Von Prinzipien der *Disability Justice* ausgehend, richtet es sich an Ausstellungshäuser von der Größe der KW mit ihren besonderen Infrastrukturen, Potentialen und Herausforderungen im Umgang mit den Bedürfnissen ihrer erweiterten Publika. Werden sie diesen nicht gerecht, „... wenn das Museum nicht... werden kann, was ist dann noch möglich? Ich glaube, möglich sind dann noch parasitäre Beziehungen zu Institutionen, als die ich meine Arbeit auch sehe. Sie sind dabei weniger Gesten der Zurückweisung oder Ablehnung, sondern eher ein Ventil.“¹⁵

Ghislaine Leung, Browns (2021)

Für *Browns* wurden alle zur Verfügung stehenden Wände der Ausstellungsräume dünn-schichtig braun bemalt. Die Höhe der bemalten Fläche entspricht der standardisierten Hänghöhe von Bildern, 1,5 Meter, vom Fußboden aus gemessen. Die Anweisungen der Künstlerin betrafen alle Wände, die von den Mitarbeiter*innen der KW, zu denen die Künstlerin vorübergehend selbst gehörte, zur Verfügung gestellt wurden. Als solche entschied sich Leung, nur einige dieser Bereiche für ihre Arbeit nutzbar zu machen: Teile der Architektur der vorherigen Ausstellung sowie ausgewählte Bereiche an den Wänden der Ausstellungsräume. Die Entscheidung mit diesen Flächen zu arbeiten hängt mit der Art und Weise zusammen, in der *Browns* von der Institution performt wird. Durch ihren dünnen Auftrag erscheint die Farbe nie als sattes Braun, sondern immer als Mischung älterer Weißtöne; glatt auf den regelmäßig gestrichenen Gebäudewänden: rau und unregelmäßig auf jenen, die nur für bestimmte Ausstellungen eingezogen werden. In diesem Sinne macht *Browns*, gerade angesichts der früheren Nutzung des Gebäudes der KW als Margarinefabrik, die Abhängigkeit von Arbeit bei der Instandhaltung neutraler Räume sichtbar – eine Abhängigkeit, die der Gegenwart nicht nur eingeschrieben ist, sondern in ihr noch akuter zu Tage tritt.

Lee Lozano, A Boring Drawing (1963–69)

Lee Lozanos (1930–1999, US) frühe Lithographie *A Boring Drawing* (1963–69) karikiert die nüchternen, dabei jedoch in hohem Maße fetischisierte Beziehung zu Werkzeugen, Schrauben und Technik, die den Minimalismus ihrer Generation charakterisiert, und verwandelt das Innere einer Bohrmaschine in eine erotisch aufgeladene Mechanik, wie zur Masturbation. Die Abfolge von Schnitt und Wiederholung, als würde die Bohrmaschine sich selbst bohren, verweist auch auf die Rolle des Bildes selbst als Teil einer limitierten Auflage. Sie deutet einen Off-Print an, oder dass jeder Druck neben einem anderen stehen könnte. Gleichzeitig ist jedes Blatt dennoch von Hand mit Bleistift als A BORING DRAWING betitelt und datiert. Dieser Rekurs auf Produktionsmittel ist nicht nur als Kommentar auf die Art und Weise, wie Werkzeuge benutzt werden, zu verstehen, sondern auch darauf, wie wir uns selbst als Werkzeuge benutzen und benutzt werden – als Körper, Zweckmäßigkeiten und Träger*innen, als Objekte, die gleichzeitig Subjekte und Unterworfenen sind. Lozanos ominöse „Language Pieces“ wie *Dialogue Piece* (1969 begonnen), *General Strike Piece* (1969 begonnen), *Dropout Piece* (1970 begonnen), oder *Decide to Boycott Women* (1971 begonnen) sind Selbstanleitungen, Bohrmaschinen, die uns selbst bohren. Wie Lozano in ihrem Notizbuch schrieb: „Warum unser eigenes Leben nicht einer Form unterwerfen, wie wir es mit Kunst auch tun? Es ist zumindest einen Versuch wert und ich fange jetzt damit an.“¹⁶ Lozanos Aufruf an sich selbst in *General Strike Piece*: „PARTICIPATE ONLY IN A TOTAL REVOLUTION BOTH PERSONAL AND PUBLIC“,¹⁷ ist zuallererst als Handlung zu verstehen, aber auch als Entsagung, denn wie sie sagt: „I HAVE NO IDENTITY. [...] I HAVE SEVERAL NAMES. [...]

IDENTITY CHANGES CONTINUOUSLY AS MULTIPLIED BY TIME. (IDENTITY IS A VECTOR)¹⁸

Henrik Olesen, Belly (keyboard, brushes) (2021); Belly (screws, keyboard, brushes, screwdriver) (2021); Belly (keyboard, brush, wash powder) (2021); Belly (keyboard, plugs, wash powder) (2021)

Henrik Olesens (*1967, DK) vier in einer nüchternen, gleichmäßigen Reihe aufgestellten Arbeiten lassen zunächst an Serialität und Minimalismus denken. Aus einem anderen Blickwinkel erscheinen sie jedoch plötzlich affektiv und körperlich. Um die „leeren Mägen“¹⁹ der Kisten herum sind Digital- und Siebdrucke in verschiedenen Größen angeordnet, die sowohl die Werkzeuge, mit denen sie hergestellt wurden, als auch die Selbstproduktion des Künstlers versammeln: Pinsel, Schrauben, Computertastaturen, ein Text von Georges Bataille oder Waschmittel von Persil. In diesem wechselnden Rhythmus von Wiederholung und Differenz verschwimmen Innen und Außen, Körper und Objekt ineinander. Wie John Kelsey schreibt: „Die Kisten sind Oberflächen, die um Leerstellen herum zusammengeflickt sind, wo ein Innen wieder zum Außen wird und umgekehrt. Skulpturen, die es auf den Körper abgesehen haben, auf Bauchhöhe. Wir sagen Verdauen, Scheißen, Denken, Sex: eine andere Art zu Beschreiben, wie Kunst produziert und reproduziert wird... Energie kommt aus der Wand oder von der Sonne und die Sonne ist ein weiterer Anus. Plugging und Unplugging. Konzepte und materielles Zeug, materielle Geschwindigkeiten und Dicken, erogene Zonen und Texte, Werkzeuge und Affekte.“²⁰

Sarah Rapson, Cathcart Hill (2000)

In der Eröffnungssequenz von *Cathcart Hill* läuft eine Frau mit Perücke (Sarah Rapson, *1959, GB) durch die weitläufige, neueröffnete Turbine Hall der Tate Modern in London. Ein Körper, der durch die Räume eilt, den Körper eines anderes Babys in den Armen haltend. Die Gestalt, die wie ein feministischer Geist erscheint, bewegt sich mit dem Kind durch die Ausstellungsräume, geht dabei mit einem Kinderwagen mehrmals ostentativ an Carl Andres *Venus Forge* (1980) entlang, sitzt im Lesebereich des Museums, bewegt sich zwischen den Körpern der Betrachter*innen hindurch. Während es den Versuch, Raum für sich zu beanspruchen und den ruhigen, anonymen Strom von Besucher*innen zu durchbrechen, zeigt, lässt das Video die institutionelle Infrastruktur als mächtigen Rahmen erscheinen, der dynamische Bewegung und Lebendigkeit einfasst. Passend zum Kontext der Ausstellung kommentiert *Cathcart Hill* unsere institutionellen Verhaltensweisen in einer industriellen Kunstökonomie, die nicht nur bestimmt, was wir ansehen, sondern auch wie wir sehen, was wir als wertvoll und wen wir als sichtbar erachten.

Margaret Raspé, Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige (1971) und Kondensation (1984)

In den frühen 1970er-Jahren nahm Margaret Raspé ihre künstlerische Arbeit wieder auf. Mit ihrem selbstgebauten „Kamerahelm“ (industrielle Helmkameras waren noch nicht erfunden) filmte sie ihre täglichen Verrichtungen auf Super 8. Die Aufnahmen zeigen Raspé bei der Hausarbeit und beim Malen. Eine kleine, zur

14 Carolyn Lazard by Catherine Damman, *BOMB*, Issue 153, Sep 10, 2020. Abrufbar auf: <https://bombmagazine.org/articles/carolyn-lazard/> 31/05/2021.

15 Ibid.

16 Lee Lozano, Private Book 2, Entry „24 April 1969“, S. 13, zitiert nach „Mattering Information: Lee Lozano’s ‘Infocfiction’ Helena Vilalta, Central Saint Martins Paper präsentierte die jährliche AAH Konferenz, Edinburgh, 8 April 2016. Abrufbar auf: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/9436/1/Helena%20Vilalta%20Lee%20Lozano%20and%20Cybernetics.pdf> 31/05/2021.

17 Paraphrasiert aus Lozano, Lee, *General Strike Piece*, 1969. Graphit und Tinte auf Papier.

18 Lozano, Lee, „I have no identity“, *Language Piece*, 8. September 1971.
19 <https://static1.squarespace.com/static/57bf9dec725e25faad61f97d/t/605cf1fcc047db11f72ddf8/1616703996800/Henrik+Olesen-press+release.pdf>
20 Ibid.

Kamera gehörende Zeituhr bestimmt mit je nur drei Sekunden Laufzeit die Schnitte im Film. Die Filme reklamieren nicht nur einen Wert für diese gelebten Handlungen und verleihen solch häufig unsichtbarer Arbeit Sichtbarkeit, sie sind körperliche Dokumente dessen, was Raspé als „minimale Veränderungsprozesse“ beschreibt. Klinisch genau kann man Raspé beim Schlagen von Sahne zu Butter – in *Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige* (1971) –, beim Backen eines Kuchens oder beim Abwasch beobachten. Diese automatisierten Handlungen sind in ihren Transformationen manchmal gewaltsam, gleichzeitig aber auch banal. Durch die Energie und Bewegung ihres Körpers begriff Raspé, dass man „als Mutter, wie als Arbeiterin, und auch als Künstlerin immer auch eingebunden [ist] in ein System, ein kapitalistisches“,²¹ dass es „auch keine Entscheidung [ist], ob nun Körper oder Maschine, sondern es ist immer oder in fast allen Fällen beides“.²² Eine Körperlichkeit und ein Druck, die in der Arbeit *Kondensation* (1984), hier eigens für die KW seit ihrer erstmaligen Ausstellung installiert, deutlich spürbar sind. Es handelt sich dabei um die Überreste einer Performance, in der vier Kessel (ursprünglich sieben) kochend und pfeifend eine mit Pigment behandelte Leinwand rot färben. Die Materialien – Wasser, Energie, Farbe, Leinwand – drücken ihre abhängigen Mittel nicht nur aus, sondern erweitern sie.

Ketty La Rocca, *Il Mio Lavoro* (1973) and *La galleria* (1974)

Die beiden *Il Mio Lavoro* betitelten Arbeiten von Ketty La Rocca (1938–1976, IT) und eine weitere Arbeit, *La galleria* (1974), reduzieren ein Ausgangsbild nach und nach bis auf seine Umrisse, und wenden so Reproduktion in einen Prozess der Abstraktion oder Auslöschung. Da sie sowohl auf die Arbeit der Künstlerin selbst, als auch auf die Rolle des*der Betrachter*in bei der Produktion von Kunst verweisen, werfen sie die Frage auf, welche Informationen in dieser Sphäre reproduziert werden und welche nicht. La Rocca schreibt: „Frauen haben keine Zeit für Deklarationen: Sie haben zu viel zu tun und außerdem müssten sie dann eine Sprache benutzen, die nicht die ihre ist, eine Sprache, die ihnen fremd und feindselig ist“.²³ Statt der Sprache und Rhetorik der Rede ist es der stumme, körperliche Akt des Schreibens, der den politischen Gehalt ihrer Arbeiten zum Ausdruck bringt. „Einmal mehr plädiere ich für die Vernichtung der gesprochenen Sprache, die in meinen jüngsten Arbeiten in ihre metasprachliche Dimension eingeschlossen und hinter ihrer ständigen Reduktion verborgen ist.“²⁴ Fotografische Bilder mit „schmutzigen Augen, schmutzigen Händen und einem schmutzigen Gehirn“ zu leben, bedeutet in diesem Sinne, sie „gemeinsam mit all den Stereotypen von Wissen, die mir auferlegt wurden, wiederzubeleben, bis sie mir völlig anders erscheinen, ein Bild von ‚denen‘ da draußen, jenseits jeder kollektiver Lesart.“²⁵

Sturtevant, *Study for Yvonne Rainer's "Three Seascapes"* (1967)

Bei Sturtevant's (1924–2014, US) *Study for Yvonne Rainer's "Three Seascapes"* handelt es sich um ein fotografisches Dokument der Wiederaufführung von Yvonne Rainers Originalnotation durch die Künstlerin. Die Geste der Replikation bettet ihre Praxis in die Tradition der Notation als Aufführungsanweisung ein und erörtert zugleich das Verfahren der Wiederholung als zeitlichen Akt, sowie sein Vermögen, Differenz zu erzeugen. Nicht nur sind Wiederholung und Differenz in der Notation bereits angelegt, wodurch sich diese dem Verweis auf Kopie oder Objekt von vornherein entzieht, Sturtevant's *Study for Yvonne Rainer's "Three Seascapes"* erhöht als „Wiederholung potenziert mit Differenzierung und Nicht-Identität“²⁶ seine Komplexität noch weiter. Jene Nicht-Identität verortet uns in dem, was Sturtevant den „Unterbau der Kunst“²⁷ nennt, einen Denkraum, den „bad buzz“²⁸, wo „der emotionale und intellektuelle Schauer bei der Begegnung mit einem bekannten Objekt, dem dann sein Inhalt entzogen wird, wenn nicht zu sofortiger Ablehnung, dann zu einer verschiebenden und verstörenden Denkweise führt. Es entsteht ein Ungleichgewicht, das dazu zwingt, weiterzugehen.“²⁹

Otto Wagner, *Postsparkasse Stühle* (1906, Reproduktion von GTV, 2021)

Jeder der fünf von dem österreichischen Architekten Otto Wagner für die von ihm erbaute Postsparkasse in Wien entworfenen Stuhl-Prototypen (von denen drei Reproduktionen von Gebrüder Thonet Vienna GmbH in der Ausstellung zu sehen sind), lässt seinen Platz in der Firmenhierarchie erkennen – vom Chefsessel bis zum Hocker für die Schalterbeamt*innen. Von Interesse ist hier jedoch nicht nur ihr Verweis auf Hierarchie, sondern auch die Botschaft, die den sitzenden Körpern durch den täglichen Gebrauch eingeschrieben wird. Wie Wagner in *Moderne Architektur*, einem Führer für seine Student*innen, schrieb: „Es gibt zwei vom modernen Menschen gestellte Bedingungen, die als Kriterien gelten können: GRÖSSTMÖGLICHE ZWECKMÄSSIGKEIT UND GRÖSSTMÖGLICHE REINHEIT. Alle Versuche, die diese Postulate unberücksichtigt lassen, können nur etwas Wertloses hervorbringen und jede künstlerische Produktion, die diese Regeln nicht befolgt, wird sich als lebensuntauglich erweisen. Beispiele hierfür sind Legion. Unpraktische Treppenaufgänge; alles Unhandliche, Unpraktische, schwer zu Reinigende; alles strukturell Falsche; alle Objekte, die schwierig herzustellen sind, in denen daher die Erscheinung nicht den Produktionskosten entspricht; jedes nicht ausreichend hygienische Mobiliar, solches, das spitze Ecken aufweist, Stühle die nicht der menschlichen Gestalt entsprechen ...“³⁰

Martin Wong, *Traffic Signs for the Hearing Impaired: Stop* (1990)

Martin Wongs (1946–1999, US) *Traffic Signs for the Hearing Impaired: Stop* übersetzt die standardisierte Sprache von Verkehrszeichen in Gebärdensprache. Wongs Malereien sind jedoch mehr als Übersetzungen. Indem sie mit der normalisierenden Wirkung von Zeichen, Information und Sprache arbeiten, werden sie zu Bewegungen. Ihre Fähigkeit, die Welt anders zu denken, verleiht ihnen als Handlungen Wirkmacht. In einem handgeschriebenen Künstlerstatement für eine Ausstellung im Jahr 1983 schreibt Wong, in Versalien: „INDEM ICH MICH DIESES MAL AUF DIE STRASSE HINAB BEGAB, WOLLTE ICH DIE ENDLOSEN SCHICHTEN VON KONFLIKT UND EINGESPERRTSEIN UNTERSUCHEN, DIE UNS ALLE GEMEINSAM AN DIESES LEBEN FESSELN, OHNE AUSSICHT AUF BEWÄHRUNG“.³¹ Diese Entrechtung und Entfremdung bedeutet in Wongs Welt auch eine Distanz, die Intimität ermöglicht. Das Projekt ist hier also keines der Assimilation, sondern einer spürbaren Gemeinsamkeit der Erfahrung von Externalität.

21 <http://lohringer13florida.org/upload/Florida%20Magazin%2302.pdf>, S. 13.

22 Ibid. S. 27.

23 La Rocca, Ketty, *i suoi scritti*, by Lucilla Saccà, Martano Editore 2005. Zitiert nach Ketty La Rocca. *High Voltage Tightrope Walker*, Barbara Fässler. Englische Übersetzung: Valdis Bērziņš. Abrufbar auf: <http://www.barbarafaessler.com/writing/content/ketty-la-rocca.-high-voltage-tightrope-walker/>

24 Ibid.

25 Ibid.

26 https://static1.squarespace.com/static/54889e73e4b0a2c1f9891289/t/56606f5de4b022d97d97fdac/1449160541335/Sturtevant_Razzle+Dazzle+of+Thinking.pdf

27 Ibid.

28 Sturtevant, 2005, mit Peter Halley, *Index Magazine*. Abrufbar auf: <http://www.indexmagazine.com/interviews/sturtevant.shtml> 31/05/2021.

29 https://static1.squarespace.com/static/54889e73e4b0a2c1f9891289/t/56606f5de4b022d97d97fdac/1449160541335/Sturtevant_Razzle+Dazzle+of+Thinking.pdf

30 <https://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0226869393.pdf>, S. 116.

31 Wong, Martin, *Artist Statement for Semaphore Gallery*, 1984. Aus Julie Aults ‚Afterlife‘, Buchholz Galerie, New York (NY), 2015. Abrufbar auf: https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Wong#/media/File:Martin_Wong,_Artist_Statement_for_Semaphore_Gallery,_1984.jpg 31/05/2021.

Die Arbeit *the relation between your body length and the length – the width – and the heights of the gallery = 1:x 1:y etc.* von Stanley Brouwn wird zeitgleich mit *Zeros and Ones* vom 3. Juli bis 8. August 2021 im dritten Stock der KW gezeigt. Sie ist als Leihgabe der haubrok foundation zu sehen.

Begleitprogramm

Ghislaine Leung
Gespräch: *Questions Only*
13. Juli 21, 19 Uhr

Silvia Kolbowski
Gespräch: *These Goods Are Available At...*
12. August 21, 19 Uhr

Öffentliche Führung durch die Ausstellung mit Kuratorin
Kathrin Bentele
19. August 21, 19 Uhr
In deutscher Sprache
Eintritt: im Ausstellungsticket enthalten

Öffentliche Führung durch die Ausstellung mit Kuratorin
Anna Gritz
5. September 21, 14 Uhr
In englischer Sprache
Eintritt: im Ausstellungsticket enthalten

Louise Lawler
Screening: *A Movie Will Be Shown Without the Picture*
9. September 21, 19 Uhr
Für mehr Informationen besuchen Sie bitte die
KW Webseite.



Lutz Bacher, *In Memory of My Feelings*, 1990; Courtesy des Lutz Bacher Estate und der Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

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 € / ermäßigt 6 €
berlinpass-Inhaber*innen 4 €
Freier Eintritt bis einschließlich 18 Jahre, für Freunde
der KW und Berlin Biennale und KW Lover*
Freier Eintritt für alle Besucher*innen am
Donnerstagabend von 18–21 Uhr

Rundgänge mit den KW Guides

Während der regulären Öffnungszeiten können
Besucher*innen von Montag–Freitag an kurzen
Einführungen mit den KW Guides teilnehmen.
Bei Interesse sprechen Sie bitte die Mitarbeiter*innen
am Ticket-Counter an. Die Teilnahme ist kostenlos.

Öffentliche Führungen

Samstag 10. Juli, 7. + 21. August und 18. September
um 16 Uhr, in englischer Sprache
Sonntag 18. Juli, 1. + 15. + 29. August,
12. September um 16 Uhr, in deutscher Sprache
Eintritt: im Ausstellungsticket enthalten
Teilnahme nur nach vorheriger Anmeldung über
den Museumsdienst Berlin. Begrenzte
Teilnehmer*innenzahl.

Museumsdienst Berlin
Tel.: +49 (0)30 247 49 888
(Mo–Fr: 9–15 Uhr, Sa–So: 9–13 Uhr)
museumsdienst@kulturprojekte.berlin

Hygienemaßnahmen

Zum Schutz von Besucher*innen und Mitarbeiter*innen
haben die KW umfassende Hygienemaßnahmen
entsprechend der geltenden Standards des Landes
Berlin getroffen. Die Anzahl der zulässigen
Besucher*innen in den jeweiligen Ausstellungsetagen
ist begrenzt und abhängig von den aktuellen
Regelungen. Aktualisierte Informationen finden Sie auf
unserer Webseite. Das Tragen einer FFP2-Maske ist
während Ihres Aufenthaltes im gesamten Haus und in
den Ausstellungen verpflichtend. Wir bitten darum, die
Nies- und Hustenetikette einzuhalten. Desinfektions-
mittelpender stehen am Eingang für Sie bereit.

Bitte besuchen Sie die KW nur, wenn Sie sich gesund
fühlen. Wir freuen uns über Ihren Besuch!

Impressum

Kuratorinnen: Kathrin Bentele, Anna Gritz,
Ghislaine Leung
Programmkoordination und Outreach:
Linda Franken, Sarah Wessel
Produktionsleitung: Claire Spilker
Technische Leitung: Wilken Schade
Leitung Aufbauteam, Medientechnik: Markus Krieger
Aufbauteam: KW Aufbauteam
Registrarinnen: Monika Grzymislawska,
Carlotta Gonindard Liebe
Bildung und Vermittlung: Katja Zeidler, Duygu Örs
Presse und Kommunikation: Natanja von Stosch,
Janine Muckermann
Text und Redaktion: Kathrin Bentele, Anna Gritz,
Ghislaine Leung
Übersetzung: Lutz Breiteringer
Volontärin: Sofie Krogh Christensen
Praktikant*innen: Artur Chruszcz, Anna Leonie
Hofmann, Sophie Huguenin, Orphée Ibrahim,
Justin Mamat, Maria Papadouli

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



haubrok foundation



M I S S Y
MAGAZINE

Die Ausstellung *Zeros and Ones* wird ermöglicht durch
den Hauptstadtkulturfonds. Mit freundlicher
Unterstützung von Gebrüder Thonet Vienna GmbH.
Medienkooperation: Missy Magazine



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