

HAEGUE YANG

The Intermediates von Haegue Yang basieren auf der Beschäftigung der Künstlerin mit der traditionellen Verarbeitung von Stroh und deren enger Verankerung in verschiedenen Gesellschaften und ihren Ritualen.

Zwischen 2017 und 2018 entstand *Umbra Creatures by Rockhole*, eine Skulpturengruppe, die zum großen Teil aus Werken der *The Intermediates*-Serie besteht. Die Skulpturen enthalten außer Kunststroh verschiedene Materialien: Schornsteinventilatoren, Glocken, Kunstpflanzen und Kunststoffzwirn. Auf einem Objekt sind zwei Collagen angebracht. Darauf sind Hightech-Flachbildschirme und andere elektronische Produkte auf Chromolux-Papier und holografischer Vinylfolie zu sehen, die wie Fetische wirken. Die Skulpturen entziehen sich jeder eindeutigen Identität und sind ganz bewusst undurchschaubar gestaltet. Die verschiedenen Materialien transportieren das Konzept einer gemischten Identität.

Webereien mit Stroh, Palm- oder Bananenblättern sind weltweit verbreitet und mit den jeweiligen Gesellschaften eng verbunden. Yangs Arbeiten beziehen sich zwar auf Vorstellungen einer authentischen Volkskunst, allerdings löst sie diese durch die Verwendung von künstlichem Stroh aus ihrem ausschließlich schützenden konservativen Ansatz heraus. Die Künstlerin schlägt „eine Art universelle Synthese durch Vermittlung vor, die nur im Raum zwischen den einzelnen Kulturen hergestellt werden kann“.

Die Wandtapete *Multiple Mourning Room* (2012, in Zusammenarbeit mit Manuel Raeder) ergänzt den Raum der Werkgruppe *Umbra Creatures by Rockhole*. Das Fließende und Undurchschaubare der schwerelos und nicht hierarchisch wirkenden Anordnung von Elementen im Design der Wandtapete eröffnet schließlich einen Raum, der auf Formen von Diaspora anspielt.

The Intermediates verbinden konzeptuelle künstlerische Strategien mit einem Interesse an Materialität, Massen- bzw. Industrieproduktion mit Handarbeits- und Handwerkstechniken, Figuration mit Abstraktion. Wann hast du mit der Serie begonnen?

HAEGUE YANG: Die Skulpturenserie *The Intermediates* begann ich 2014, dem Jahr meines inoffiziellen, selbst initiierten Sabbaticals, in dem ich frei von Projekten war und mich hauptsächlich in Seoul aufhalten konnte. Plötzlich gab es Zeit, lang ersehnte Dinge zu tun, wie etwa das Strohweben zu erlernen. Ich besuchte das Korean Museum for Straw and Life (Koreanisches Museum für Stroh und Leben) in Seoul, um mehr über dessen Sammlung zu erfahren und Forschung zu betreiben. Danach nahm ich Kontakt zu einem Kunsthandwerker auf, der mir und meinen Mitarbeiterinnen in meinem gerade entstehenden Studio in Seoul beibrachte, Stroh zu weben. Nach und nach erlernten wir nicht nur das Weben, sondern auch den Umgang mit dem Material und erfuhren von damit verbundenen Ritualen und ihren Ursprüngen, wie etwa von saisonalen Feierlichkeiten, schamanistischen und uralten Glaubensvorstellungen. Gegen Ende dieser Lernperiode stieß ich zufällig auf ein neues Produkt, das mich inspirierte: künstliches Stroh. Der Wechsel von organischem, authentischem und echtem Stroh hin zum billigeren und strapazierfähigeren Plastikstroh – zum synthetischen „Fake-Stroh“ – wurde paradoxerweise zu einer grundlegenden Entscheidung. Mir wurde bewusst, dass das Strohweben mehr als bloß eine skulpturale Technik sein konnte. Herauszufinden, was hinter den Vorstellungen von Volkskunst und Kunsthandwerk steckt, wurde zum Forschungsprojekt und erschloss mir Praktiken jenseits koreanischer Traditionen.

Die Verwendung von künstlichem Stroh führte zur Konzeption der ersten *The Intermediates*-Serie für meine Einzelausstellung *Shooting the Elephant* 象 *Thinking the Elephant* (2015) im Leeum, Samsung Museum of Art in Seoul. Sie bestand aus drei Architektur-Monumenten – einer historischen Maya-Pyramide, einem buddhistischen Weltkulturerbe-Tempel in Indonesien und einer islamischen Moschee in Russland – und sieben Figuren, totemähnlichen, anthropomorphen Skulpturen auf Rollen, die hauptsächlich aus künstlichem Stroh gefertigt waren. Außerdem hatte ich Elemente der Volkskunst aus verschiedenen asiatischen Ländern eingewoben, darunter koreanischen Braut-Kopfschmuck, ein dreifarbiges Haarband und eine Kalebasse. Inzwischen nutze ich schwarze und weiße Plastikschnüre und setze mehr und mehr Objekte wie Federn, Lampenschirme, Stoffmus-

ter, Miniatur-Architekturmodelle, Blumenarrangements, Schmuck, Brautkronen und traditionelle koreanische Perücken ein.

Warum ist es wichtig, diese scheinbar unvereinbaren Elemente und Produktionsweisen zusammenzudenken und zusammenzubringen?

Es erschließt sich mir zunehmend, wie sehr *The Intermediates* sowohl unterschiedliche Materialien als auch ein komplexes Netz von hybriden Bedeutungen aufnehmen können. Tatsächlich hat sich diese Skulpturenserie zu einem Feld entwickelt, in dem untersucht werden kann, auf welche Weise Zivilisationen Eigenschaften teilen, die im Grunde verschiedene kulturelle Parameter miteinander verbinden.

Was interessiert dich besonders an Handwerk und der Art des Umgangs mit bestimmten Materialien?

Kunsthandwerk war immer schon stark mit den Menschen und dem Land verbunden. Mir als Außenseiterin hat es einen Zugang zu neuen Orten verschafft. Gleichzeitig ist mir bewusst, dass Kunsthandwerk und Volkstraditionen territorial begrenzt und verschlossen erscheinen können. Das betrifft besonders die Definitionen von Zugehörigkeit, Grenzen, Identität von Menschen und Orten. Obwohl verschiedene Kulturen zu einem gewissen Grad fundamentale Ähnlichkeiten in ihrem Grundverständnis von Natur und Umwelt haben, konstruiert jede Region ihre eigene Identität. *The Intermediates* befassen sich mit den kulturübergreifenden Aspekten des Kunsthandwerks. Indem ich zum Beispiel Stroh – ein Material, das starke Bezüge zur Volkskultur aufweist, aber in der gesamten menschlichen Zivilisation verbreitet ist – und die Methodologie des traditionellen Strohwebens verwende, kann ich mich einer hybriden Dimension von Kultur annähern, welche Ähnlichkeiten und Unterschiede überwindet. Dabei wird eine Art universale Synthese durch Vermittlung vorgeschlagen, die nur im Raum zwischen den einzelnen Kulturen hergestellt werden kann. Für mich war es eher ein Erkundungsprozess und nicht etwas, das auf ein konkretes Ergebnis abzielt, denn ich interessiere mich für die Suche nach meinem eigenen, nicht akademischen, künstlerischen Umgang mit Diaspora in der jetzigen Zeit.

The Intermediates haben jeweils Titel. Was bestimmt die Wahl des Titels?

Meine Arbeiten bleiben wirklich selten ohne Titel. Ich gebe jeder Skulptur einen Titel, auch wenn sie Teil einer mehrteiligen Installation ist. Die Titelgebung bietet oft die Chance, eine intendierte Erzählung hinzu-

zufügen, aktiv Anregungen zu geben, bestimmte Interpretationen zu suggerieren oder potenzielle Konnotationen als Auslöser für weitere imaginäre Vorstellungen anzubieten. Alle beginnen mit dem Titel der Serie – *The Intermediate* –, gefolgt von einem Teil, der sich auf den Charakter, Ursprung, das Narrativ oder Symbol bezieht. Parallel dazu beschäftige ich mich stark mit Figuration und Formfragen. Oft beginne ich beim Entwickeln einer Skulptur mit simplen geometrischen Formen. Das Weben ermöglicht mir durch Muster, die Verzierungen oder auch das Volumen des Materials von den geometrischen Formen abzuweichen, und doch sind die Geometrien oft der verborgene Rahmen, auf den sich die gewobenen Materialien stützen.

Die Tapete ist genauso hybrid wie The Intermediates. Wie siehst du die Beziehung zwischen der Tapete und den Objekten im Raum?

Ich zeige diesmal *Multiple Mourning Room* (2012). Die Tapete hat etwas mit meiner Wahrnehmung der für Flughäfen entworfenen Gebetsräume zu tun, die so ausgestattet sind, dass sie allen religiösen Praktiken entgegenkommen. Man könnte die Tapete als mögliche Antwort auf einen zunehmend üblichen Lifestyle permanenten Unterwegsseins lesen. Die auf den Kopf gestellte Skyline von Hiroshima dient als Hintergrund für zu schweben scheinende Objekte, die wie illusorische, flexible Phantasmen wirken. Fruchtbarkeitsstatuen aus Vulkangestein von der südkoreanischen Insel Jeju, Möbelskulpturen, Shinto-Grabsteine und Wurzelschnitzereien existieren nebeneinander. Organische Formen sind auf natürliche und digitale Weise verformt. Sie scheinen stillzustehen oder sich mit unmöglich hoher Geschwindigkeit zu bewegen. *Multiple Mourning Room* zeigt reale Objekte und Kunstwerke zusammen mit Objekten aus meiner künstlerischen Recherche. Indem man sie aber von Schwerkraft, Maßstab, Gewicht oder Tiefe befreit, erzeugen die Objekte in diesem Wirbel der Erinnerung eine Szenerie aus eigenständigen Teilen. Es ist ein Feld mit eigentümlichen und anachronistischen Eigenschaften, eine Art Quasi-Archiv und ein Raum für diasporisches Denken. Reale Objekte und ihre fotografischen Gegenstücke koexistieren; die Bilder erscheinen in surrealistisch hoher Auflösung und erzeugen einen unheimlichen Effekt.

Das Zusammenspiel von skulpturalen und grafischen Elementen in den Tapeten-Installationen kann man als eine Stufe und Synthese meiner Untersuchung des visuellen Phänomens der „Flachheit“ ansehen. Die Installationen komprimieren Zeit, Raum und materielle Realität mittels grafischer und physischer Interventionen.

Deine Zusammenarbeit mit Manuel Raeder erstreckt sich über Jahre. Wann hast du die erste Tapete mit ihm gemacht?

Field of Teleportation war 2011 die erste Tapete. Wir arbeiteten eng am Design für den Katalog *Wild Against Gravity*, der für zwei Einzelausstellungen produziert wurde, *The Art and Technique of Folding the Land* im Aspen Art Museum in den USA und *Teacher of Dance* am Modern Art Oxford in Großbritannien. Uns inspirierte das Prinzip dieses Buchdesigns – referenzielle Artefakte und Ausstellungsansichten auf nicht hierarchische Weise anzuordnen, um eine Tapete zu konzipieren.

Wir setzten unsere Zusammenarbeit mit *Multiple Mourning Room* für eine Ausstellung in der Galerie Greene Naftali in New York (2012) fort. Später wurde die Arbeit noch einmal am ICA Boston (2013) gezeigt, im Leeum, Samsung Museum of Art in Seoul (2015), bei der Biennale de Montréal (2016), der 21. Biennale von Sydney (2018) und nun im Kunsthaus Graz. Weitere Tapeten aus unserer Zusammenarbeit waren *Incubation and Exhaustion* (2018) für die Einzelausstellung *Chronotopic Traverses* (2018) im La Panacée-MO.CO. in Montpellier. Sie wurde kürzlich auf der Istanbul Biennale (2019) in einer modifizierten Version gezeigt, angereichert mit zusätzlichen Motiven aus Istanbul.

Warum ist dir das Schaffen von Opazität und Übergangszonen so wichtig? Kannst du etwas über die Werkzeuge sagen, die du in dem Zusammenhang einsetzt?

Mein Verständnis von Opazität beruht auf Édouard Glissants Definition, mit der er „das Recht auf Opazität“ beschreibt. Innerhalb der Prämisse von *The Intermediates* zweifle ich instinktiv an einem tiefsitzenden Wissen über die eigenen Traditionen, wie etwa inhärente Annahmen über Volkskunst innerhalb der jeweiligen Regionen. Andersartigkeit könnte auch in uns zu finden sein, und diese Andersartigkeit hat ihre eigene Undurchschaubarkeit. Indirekt gab mir der Entwicklungsprozess von *The Intermediates*, einen Zeitrahmen, in dem ich herausfinden konnte, ob sie einen Übergangsbereich einnehmen können, indem sie aus originalen oder „genuinen“ Formen und von der Grammatik abgekapselten Traditionen ausbrechen.

Ein anderes Werkzeug, das ich verwende, bezieht sich auf das Konzept der Kondensation. Wenn sich zwei Luftfronten mit unterschiedlicher Temperatur begegnen, bilden sich auf der Ebene zwischen ihnen Wassertropfen. Man könnte diese Tropfen als eine Art Annäherung der beiden Fronten sehen, ohne die jeweils besonderen Eigenschaften zu opfern. Dies liefert eine passende Metapher für einen Übergangsraum, der Unterschiede zulässt und doch eine unkonventionelle Brücke baut.

HAEGUE YANG,
geboren 1971 in Seoul
(Südkorea), lebt in Berlin
und Seoul.

Seit 2017 unterrichtet Yang
an der Städelschule in
Frankfurt a. M.

Yang präsentierte Arbeiten
im Koreanischen Pavillon
und in der Internationalen
Kunstaussstellung im Arsenal
bei der Biennale in Venedig
2009 und nahm 2012 an der
dOCUMENTA (13) teil.

Sie hatte Einzelausstellungen
u. a. im Bass Museum, Miami
Beach (2019); MoMA, New
York (2019); South London
Gallery (2019); Triennale
di Milano (2018); Museum
Ludwig, Köln (2018);
Kunsthaus Graz (2017/2018);
KINDL – Zentrum für
zeitgenössische Kunst, Berlin
(2017); Hamburger Kunsthalle
(2016); Centre Pompidou,
Paris (2016) und Leeum,
Samsung Museum of Art,
Seoul (2015).