



Wie **Haegue Yang** in ihrem Werk die Referenzen
ins Rollen bringt

The multiple registers and references
in the work of Haegue Yang

Kito Nedo

Mehrfach verschoben

The Shape Shifter

1

Sonic Figure – Vigorous Stretcher, 2013
Steel stand, metal grid,
powder coating, casters,
brass plated bells and metal rings
2.2 × 1.3 × 1.6 m
Installation view
Bonner Kunstverein, 2014

Woran genau liegt es eigentlich, dass der Elefant ein derart stark mit Symbolen beladenes Tier ist? Warum stapft er seit Urzeiten durch Mythen und Weisheiten? Ist es seine Größe? Sein Sozialverhalten? Sein sagenhaftes Gedächtnis? Auch Haegue Yang ruft das Tier für ihre aktuelle Ausstellung im Leeum, Samsung Museum of Art in Seoul auf, und zwar gleich im Titel. Aber trotz des scharnierartigen Titels *Shooting the Elephant* 象 *Thinking the Elephant* (das chinesische Zeichen bedeutet Elefant) bezieht sich die Künstlerin genau genommen nur indirekt auf den Dickhäuter. Als eigentliche Hauptreferenzen dienen ihr zwei literarische Texte, die um den Elefanten kreisen und dabei Geschichten erzählen, die von Politik, Gesellschaft, Kolonialismus und dem Verhältnis zwischen Mensch und Natur handeln.

Zum einen ist da *Shooting an Elephant* (dt. *Einen Elefanten erschießen*). So der Titel einer ursprünglich 1936 veröffentlichten, kurzen autobiografischen und antikolonialistischen Skizze, in welcher George Orwell seine Erlebnisse als britischer Kolonialpolizist in Burma Mitte der 1920er Jahre verarbeitete. Der Ich-Erzähler, ein junger Polizeioffizier, wird gerufen, um einen wildgewordenen Arbeitselefanten zu erschießen. Entgegen seines ursprünglichen Entschlusses, es nicht zu tun, feuert er die tödlichen Schüsse dann doch ab. Der Todeskampf des Tieres wird qualvoll langsam beschrieben. Über die Schilderung der Zerrissenheit des Polizisten wird auch die Politisierung des Autors erkennbar, der den Imperialismus

als eine „schmutzige Sache“ beschreibt und trotz seiner Aufgabe mit den Unterdrückten sympathisiert: „Meinen Dienst hasste ich mehr, als ich zu sagen vermag.“

Die zweite Referenz bezieht sich auf den 1956 erschienenen, seinerzeit mit dem Prix Goncourt ausgezeichneten, heute jedoch weitgehend vergessenen Roman *Les racines du ciel* (dt. *Die Wurzeln des Himmels*) des französisch-jüdischen Autors Romain Gary, der 1958 unter dem Titel *The Roots of Heaven* in Hollywood verfilmt wurde: Morel, ein kompromissloser Tierschützer, sorgt in der Kolonie Französisch-Äquatorialafrika für Aufruhr, weil er sich inmitten der Wirren des Unabhängigkeitskonflikts zwischen der französischen Verwaltung und der antikolonialen Befreiungsbewegung mit allen Mitteln für den Elefantenschutz und gegen Großwildjagden einsetzt. Für die Zeitgenossen scheint seine Vehemenz nicht nachvollziehbar. Doch sie ist biografisch begründet: Morel ist ein ehemaliger französischer Widerstandskämpfer und Überlebender eines deutschen Konzentrationslagers. Es war der Gedanke an Elefanten, diese freien und wilden Tiere, der ihm während der Haft die Kraft zum Überleben gab.

Wer freilich versucht, solche literarischen Verweise konkret an bestimmte Werke in Yangs Ausstellungen rückzubinden, wird mitunter auf Schwierigkeiten stoßen: Das Verhältnis zwischen Ausgesprochenem und Gezeigtem scheint zumeist nicht einer Linearität zu folgen. Vielmehr öffnet sich zwischen den Skulpturen und den Referenzen

2
Jang Woo Chul
Staged photograph included in
the exhibition catalogue for Haegue Yang's
Shooting The Elephant 象
Thinking the Elephant, 2015

3
Blind Curtain – Flesh behind Tricolore, 2013
Aluminium Venetian blinds,
aluminium hanging structure, powder
coating and steel wire
4.6 × 7 × 1.5 m
Installation view
Aubette 1928 and Museum of Modern
and Contemporary Art, Strasbourg

Why do elephants exert such a strong symbolic charge? Why are they the stuff of legend and lore? Is it their size? Their social behaviour? Their fabled memory? The animal is invoked by Haegue Yang in her current show at Leeum, Samsung Museum of Art in Seoul. Despite the hinge-like title *Shooting the Elephant* 象 *Thinking the Elephant* (the Chinese character also means elephant) she refers to the pachyderms only indirectly. Her main reference is to two literary texts that feature elephants as their subject to comment on politics, society, colonialism and the relationship between man and nature.

Shooting an Elephant is the title of a short autobiographical, anti-colonial sketch by George Orwell published in 1936, in which the author recounts an episode from his experience as a British colonial policeman in Burma in the mid-1920s. Orwell, a young police officer, is called upon to shoot a rampaging elephant. Despite his initial reluctance, to save face in front of the locals he ends up firing the deadly shot. The animal's death throes are described in excruciating detail. The policeman's inner turmoil points to the politics of the author, who describes imperialism as 'dirty work' and who sympathizes with the oppressed Burmese, despite his position: 'the job I was doing, I hated it more bitterly than I can perhaps make clear'.

The second half of the title refers to Romain Gary's novel *Les racines du ciel*, which won the Prix Goncourt in 1956 but is now largely forgotten and which was made into the Hollywood film *The Roots of Heaven* (1958). In the midst of the battle for independence between the French administration and the anti-colonial liberation movement, the uncompromising animal activist Morel causes a stir in the colony of French Equatorial Africa by campaigning for the protection of elephants against big-game hunting. Morel's contemporaries find his vehemence hard to understand, but it is rooted in his experience as a former member of the French Resistance who survived a German concentration camp. Thinking about elephants, those free, wild animals, was what gave him the strength to live through his incarceration.

Linking such literary references back to specific works in Yang's exhibitions is not always easy, however. In most cases, the relationship between what is shown and what is said is not linear; instead, a space opens up





3

Yang's approach is based on an element of surprise, on accepting a certain openness and creating a space where connections, ideas and objects are set in motion.

3 courtesy: Chantal Crousel, Paris; photograph: © Mathieu Bertoin, Strasbourg

between sculpture and reference, upsetting a one-to-one correspondence. Similarly, the two stories cited in the Leeum show themselves are about dislocation and rupture, shifting and displacement: transplanting the horrors of Nazi Germany and World War II to colonial Africa and Asia; the border between man and beast broken down by empathy. Political themes then, are articulated via a detour.

There are no elephants in the actual exhibition at Leeum, as the artist emphasizes during a conversation at her Berlin studio. But in the installation views of the otherwise deserted museum provided by her studio, an elegant, dandyish Elephant Man sashays through the exhibition spaces. His face is hidden by a scarf wound round his head, one end hanging down like a trunk. He looks like some hybrid being from another world, half visitor, half exhibit. The status of this figure, who appears only in the exhibition documentation in the catalogue remains

a mystery. Perhaps this ghostly figure is a transcendental wanderer capable of linking the various points of reference within Yang's universe?

Buried clues of this kind occur throughout her work, as Yang's approach is based on the element of surprise, on contradictions and abrupt twists, on accepting a certain openness and creating a space where connections, ideas and objects (and the relationships between them) are set in motion. When dealing with Yang's work, even such a usually uncontroversial term as Conceptual art raises more questions than answers. 'I find it hard to use the term *concept*,' she says during our conversation: 'If someone thought my work was conceptual I would agree, but I'm at a loss when asked to actually explain how it is conceptual. Perhaps we live in a time when the notion of Conceptual art is at a turning point. We know what Conceptual art was in the 1960s, but I think what the term means now is something that needs redefining.'



4

*Bewegung wird über die Referenz zum Tanz dahingehend
verstanden, dass das Verhältnis von Betrachter, Objekt und Raum flexibel wird.*

ein Zwischenraum, in dem die Dinge anders miteinander in Relation gesetzt werden. So wie die beiden Erzählungen selbst schon von Entortung und Bruch, von Verschiebung und Übersprung handeln: die Verpflanzung des Horrors des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges in das postkoloniale Afrika; das Überspringen einer Mensch-Tier-Grenze in der Empathie für den Elefanten – politische Themen, artikuliert über einen Umweg.

In der Ausstellung selbst – so betont die Künstlerin beim Gespräch in ihrem Berliner Atelier – ist natürlich kein Elefant zu sehen. Aber dann ist er doch irgendwie da: Zumindest auf den fotografierten Ausstellungsansichten aus dem menschenleeren Museum in Seoul, die ihr Studio schickt, tänzelt ein elegant dandyesker Elefantenmann durch die Ausstellungsräume. Sein Gesicht verbirgt er hinter einem um seinen Kopf gewundenen Schaltuch, dessen Ende wie ein Rüssel umherbaumelt. Er wirkt wie ein jenseitiges Zwitterwesen, halb Besucher, halb Ausstellungsstück. Der Status dieser Gestalt, die nur im Kontext der Ausstellungsdokumentation, im Abbildungsteil des Katalogs – und somit eher indirekt im Kontext des eigentlichen Werks – auftaucht, bleibt rätselhaft. Braucht es womöglich genau solch eine Geisterfigur, die als transzendente Umherstreifende die verschiedenen Referenzpunkte innerhalb des Yang-Universums zu verknüpfen vermag?

4
*Follies,
Manifold:*
Gabriel Lester –
Haegue Yang
Installation view
Bonner
Kunstverein
2014

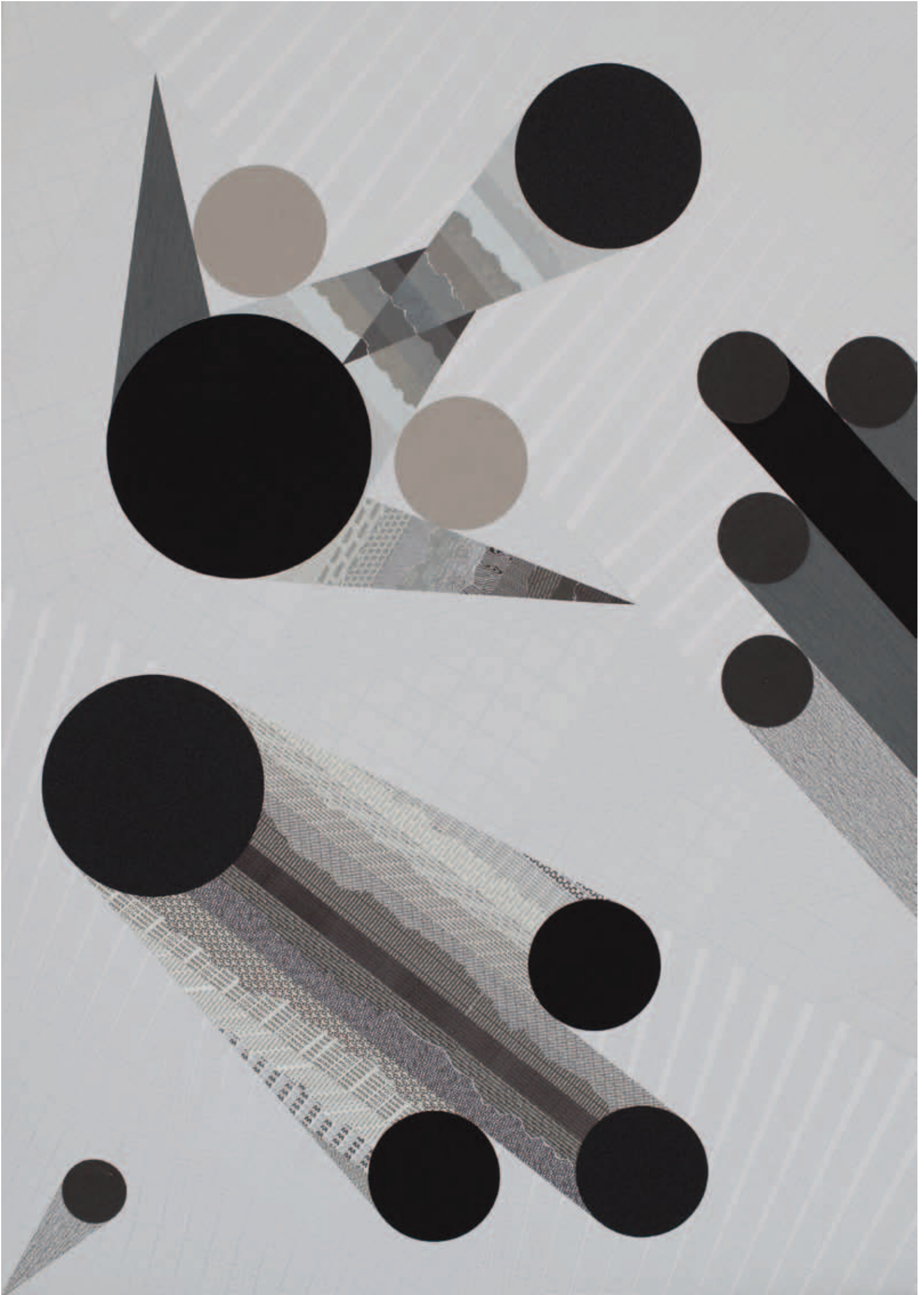
5
Rocket Panpipe
– Trustworthy
#235, 2014
Envelope,
security
patterns
and sandpaper
102 × 72 cm

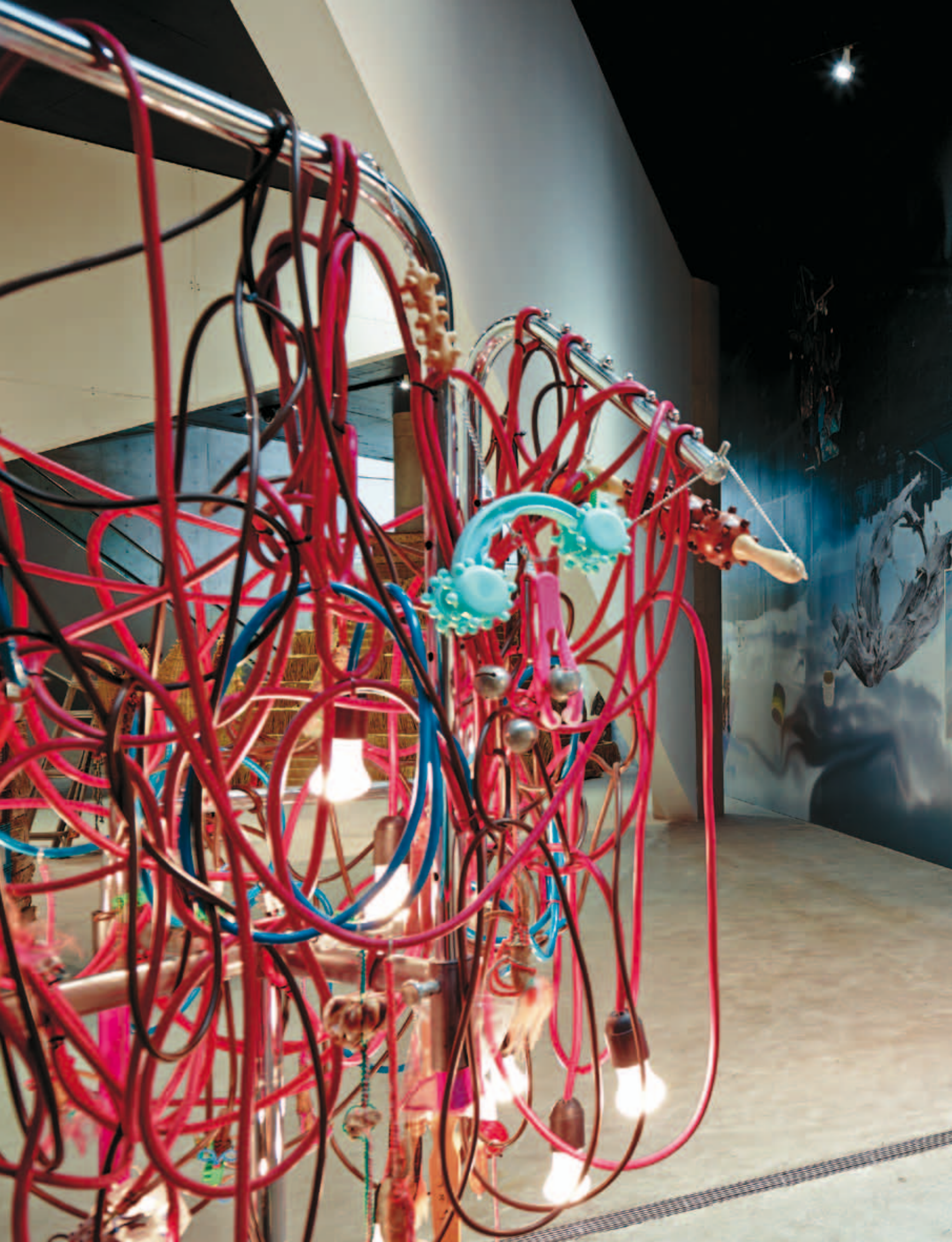
For her installations, Yang often works with everyday objects and materials, but she never contents herself with their readymade character. Instead she subjects them to further artistic treatment but without stripping them of their original connotations. She has taken ordinary laundry drying racks and enveloped them in weaves of different coloured wool (*Non-Indépliables*, 2006/09–10), transforming the mass-produced commodity into unique pieces of folk art; she has manipulated Filofax calendar inserts (*Week on Two Pages Diary*, 1999) by making almost imperceptible changes to company logos, holidays and typography; and she has stacked 16 empty drinks crates into two towers on a small wooden ramp set at an angle that almost, but only almost, caused them to topple (*Tilted on a Plane*, 2002).

In her *détournement* of a A3 block of graph paper that plays havoc with standardization (*Grid Bloc A3*, 2013, in collaboration with Jeong Hwa Min) or her hanging interlocking aluminium blinds (at *DOCUMENTA(13)* in 2012, for instance) that produce beautiful moiré effects, there is a geometrical rigour characterized less by norm-based inflexibility than by the breaking of such strictures. She populates exhibitions with anthropomorphic sculptures (*Warrior Believer Lover*, 2011), at times accompanied by Igor Stravinsky's ballet music *Le sacre du printemps*: the vision of a pagan sacrifice that caused riots when first

performed in Paris in 1913. Another classic 20th century avant-garde work for the stage, Oskar Schlemmer's *Triadic Ballet* that premiered in 1922 in Stuttgart, provided a point of reference for the bell-covered sound sculptures that visitors were invited to touch and move at Bonner Kunstverein last autumn (*Sonic Figures*, 2013/15). Through reference to dance, movement is understood here as including a more flexible relationship between viewer, object and space. Although these sculptures refer to specific moments in art history, they come across as contemporary. This may be because Yang's sculptures have an aesthetic that oscillates between the object's original practical nature and its character as a work of art. This was true of the bell-covered Schlemmer sound sculptures: they stood there majestic and golden, but as soon as one took hold of their black foam-rubber handles, there was a certain feeling akin to being in physiotherapy.

Yang's installations are thronged with avatars that appear to have been beamed into the exhibition space from very different worlds. She takes the space between objects as seriously as the objects themselves. This is reflected, for example, in her deliberate use of sounds, music or smells and by the mobile hospital stands she often uses as the basis for her avatar sculptures. The resulting field of associations allows the mind to wander, but also the art itself. It is in these interspatial







In ihrem Werk sind einige solche Spuren vergraben, denn statt Eindeutigkeit setzt die Künstlerin auf den Überraschungsmoment, auf Widersprüche und abrupte Wendungen, darauf, eine bestimmte Offenheit zuzulassen und einen Raum zu schaffen, in dem Bezüge, Ideen und Objekte – sowie das Verhältnis zwischen ihnen – in Bewegung geraten. Selbst so ein im Grunde wenig umstrittener Begriff wie Konzeptkunst wirft in der Auseinandersetzung mit Yangs Werk mehr Fragen auf, als er Antworten gibt. „Die Anwendung des Begriffs Konzept fällt mir sehr schwer“, sagt sie im Gespräch. „Ich würde zustimmen, wenn jemand meine Arbeit als konzeptuell betrachtet, aber gleichzeitig bin ich sprachlos, wenn ich selbst begründen soll, inwiefern sie wirklich konzeptuell ist. Vielleicht leben wir in einer Zeit, in der der Begriff Konzeptkunst auf der Kippe steht. Was die Konzeptkunst der 1960er Jahre war, wissen wir, aber was der Begriff aktuell heißt, muss, glaube ich, noch neu definiert werden.“

In einer Art Pendelbewegung neigen Yangs Skulpturen mal zum ursprünglichen Gebrauchscharakter, mal zum Kunstcharakter.

Für ihre Installationen arbeitet Yang oft mit alltäglichen Dingen und Materialien, gibt sich jedoch nicht mit ihrem Readymade-Charakter zufrieden, sondern unterzieht sie einer weitergehenden künstlerischen Bearbeitung – ohne sie ihrer ursprünglichen Gebrauchsnotation zu berauben: Handelsübliche Wäschetrockner umhänkelte sie mit verschiedenfarbiger Wolle (*Non-Indépliables*, 2006/09–10), was diese Massenwaren in Folk-art-hafte Unikate verwandelte; sie manipulierte Filofax-Kalender-Einlagen (*Week on Two Pages Diary*, 1999), indem sie Firmenlogos, Feiertage und Typografie fast unmerklich veränderte, oder stapelte 16 leere Getränkeboxen in zwei Türmen auf eine kleine Holzrampe, deren Neigung die Türme fast – aber nur fast – zum Kippen brachte (*Tilted on a Plane*, 2002).

Bei der grafischen Verformung von Millimeterpapier, mit der die Norm zum Tanzen gebracht wird (*Grid Bloc A3*, 2013, gemeinsam mit Jeong Hwa Min), oder ihren frei hängenden Leichtmetalljalousien (etwa auf der *DOCUMENTA*(13), 2012), die ineinander verschachtelt schöne Moiré-Effekte produzieren, herrscht geometrische Strenge vor, die sich weniger durch ihre genormte Starrheit, sondern mehr durch die Brechung ebendieser auszeichnet. Dann wieder bevölkert Yang ihre Ausstellungen mit anthropomorphen Skulpturen (*Warrior Believer Lover*, 2011), zeitweise untermalt mit Igor Strawinskis Ballettmusik *Le sacre du printemps*: die Vision eines großen heidnischen Opferrituals, die bei ihrer Uraufführung in Paris 1913 für Tumulte und Empörung sorgte. Auf ein modernes klassisches Avantgarde-Bühnenwerk des 20. Jahrhunderts, das 1922 in Stuttgart uraufgeführte *Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer, beziehen sich wiederum die großflächig mit Schellen besetzten Klangskulpturen zum Anfassen

und Herumschieben (*Sonic Figures*, 2013/15), die im letzten Herbst im Bonner Kunstverein ausgestellt waren. Bewegung wird hier, über die Referenz auf den Tanz, dahingehend verstanden, dass auch das Verhältnis von Betrachter, Objekt und Raum flexibel wird. Auch wenn sich diese Skulpturen auf Kunstgeschichte beziehen, wirken sie so gar nicht historisch, sondern im Gegenteil sehr gegenwärtig. Was vielleicht daran liegt, dass Yangs Skulpturen eine Ästhetik innewohnt, die sich in einer Art Pendelbewegung mal zum ursprünglichen Gebrauchscharakter neigt, dann wieder zum Kunstcharakter. So auch bei den schellenbesetzten Schlemmer-Klangskulpturen: Majestätisch und goldig-glänzend standen sie im Bonner Kunstverein. Doch fasste man sie an den mit schwarzem Schaumstoff umwickelten Griffen an, stieg sofort ein Gefühl von Rehaklinik auf.

In Yangs Installationen wimmelt es nur so von Avataren, die aus ganz unterschiedlichen Kontexten in den Ausstellungs-

raum hineingebeamt erscheinen. Den Raum zwischen den Dingen nimmt die Künstlerin dabei genauso ernst wie die ausgestellten Dinge selbst. Das lässt sich etwa am gezielten Einsatz von Geräuschen, Musik oder Gerüchen ablesen. Oder auch an ihrer Verwendung von beweglichen Krankenhaus-Infusionsständern, die oft die Basis für ihre Avatar-Skulpturen bilden. In dem Assoziationsraum, der sich öffnet, sollen nicht nur die Gedanken des Betrachters wandern, sondern die Kunst gleich mit. Und genau in diesen zwischenräumlichen Gefilden geistert in Seoul dann auch der Elefantenmann umher. Und sind nicht auch die von Yang so oft verwendeten Jalousien – in der seltsamen Fort-Da-Logik, der sie gehorchen, wenn sie von einem Moment zum anderen zwischen Abschluss und Durchlässigkeit umschalten – perfekte Sinnbilder für Zwischenräume?

Nichts läge Yang ferner, als mit dem Holzhammer auf ihren Inhalten herumzuklopfen. Das würde die konstitutive Offenheit dieser Arrangements in einem Akt der Sinnzuschreibung sofort wieder abschließen. Stattdessen provoziert sie Ahnungen und unterschwellig platzierte Assoziationen – wie in Seoul, wo sie erstmals Objekte zeigte, die aufgrund ihrer Form und handwerklichen Gemachtheit wie ethnologische Artefakte wirkten. Formal beziehen sich die drei Stroh-Skulpturen aus der Werkreihe *The Intermediates* (2015) auf kulturell-religiös konnotierte Orte oder Denkmäler: eine antike Maya-Pyramide, die buddhistische Tempelanlage Borobudur in Indonesien sowie Ljalja-Tjulpan – eine der größten Tempelanlagen in Russland, eröffnet Ende der 1990er Jahre in Ufa, der Hauptstadt von Baschkortostan, rund 26 Bahnstunden östlich von Moskau. Zwischen diesen architekturbezogenen Konstruktionen platzierte die Künstlerin weitere Stroh-Gebilde,



7

fields that the Elephant Man finds himself in Seoul. Aren't the blinds so often used by Yang (with their strange now-you-see-it-now-you-don't logic of a sudden switch between closure and transparency) the perfect symbols for this interspace?

Yang is not one to hammer away at her subject matter and attribute specificity to her meanings, however, as that would immediately close the constitutive openness of her arrangements. Instead, she provokes intimations and subliminal associations – as in Seoul, where many of the works' forms and crafted quality made them look like ethnological artefacts. Formally, three large straw-looking totems from the series *The Intermediates* (2015) refer to places or monuments of religious significance: an ancient Maya pyramid; the Buddhist temple complex of Borobudur in Indonesia and Lala Tulpan, one of the largest modern mosques in Russia, opened in the late 1990s in Ufa, the capital of the Russian republic of Bashkortostan, around 26 hours east of Moscow by train. Between



die in ihrer anthropomorphen Anmutung an kultische Kostüme erinnern (ähnlich denen, wie sie etwa im alten Schweizer Silvesterklausen-Brauchtum auftauchen). Doch das Flair des Traditionellen, Handgemachten und ethnografisch Inspirierten wird durch einen Touch Industrie gebrochen: Das vermeintliche Strohmateriale ist aus Plastik. Deshalb handelt *The Intermediates* nicht so sehr von der Vermittlung zwischen Unterschiedlichem, sondern von der Unvermittelbarkeit und Unvermitteltheit selbst. Die künstlerische Anspielung auf das Verhältnis von Natur, Mensch und Kultur ist gut imprägniert gegen jede naturromantische Verklärung.

Kito Nedo ist als freier Journalist für verschiedene Zeitungen und Magazine tätig. Er lebt in Berlin.

Haegue Yangs Einzelausstellung Temporary Permanent ist vom 1. Mai bis 31. Juli in der Galerie Wien Lukatsch, Berlin, zu sehen.

these architecture-invoking constructions, the artist placed other straw figures whose anthropomorphism recalled unusual cult costumes (like those of traditional Swiss New Year Mummers). But the aura of the traditional, handmade and the ethnographically inspired was broken by a technical note: the 'straw' of these figures was actually plastic. Consequently, *The Intermediates* is not so much about mediating between different spheres as about things that are not and cannot be communicated and reified. Through this Yang's artistic allusions to the relationship among nature, man and culture are immunized against any rose-tinted romanticization. *Translated by Nicholas Grindell*

Kito Nedo lives in Berlin where he works as a freelance journalist for several magazines and newspapers.

Haegue Yang's solo exhibition Temporary Permanent at Galerie Wien Lukatsch, Berlin is on view 1 May – 31 July.

6+7
Shooting the Elephant 象
Thinking the Elephant
 Installation views
 Leeum, Samsung Museum of Art
 Seoul, 2015