

HAE GUE YANG

Parkett 89 – 2011



Movement Studies

DORYUN CHONG

HAEGUE YANG, *ANDANTE MODERATO*, *Semi-Dépliable*, 2011, 2 drying racks (white), light bulbs (frosted), cable, fabric (silk, cotton, polyester, Keffiyeh, Kimono fabric, Saekdong fabric), Eundan candy bottle, fan grills, Pickett templates, metal rings, metal chains, ping pong balls, safety pins (gold), 57 1/2 x 39 3/8 x 22 1/2" / 2 Wäscheständer (weiss), Glühbirnen (mattiert), Kabel, Textilien (Seide, Baumwolle, Polyester, Keffiyeh, Kimono-Stoff, Saekdong-Stoff), Eundan Bonbonflasche, Lüftungsgitter, Schablonen, Metallringe, Metallketten, Pingpongbälle, Sicherheitsnadeln (golden), 146 x 100 x 57 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)

Haegue Yang is good with titles. They can be alternately poetic, comic, melancholy, and even perverse. Take the title of her ambitious solo exhibition at Kunsthaus Bregenz earlier this year: “Arrivals.” Occupying all three gallery floors of this institution on the edge of Lake Constance, the exhibition could be interpreted as a statement that she has indeed “arrived.” Not that this semantic implication would have escaped Yang, which is why she chose to make the word plural.¹⁾ Yang, it would seem, was not only

DORYUN CHONG is associate curator in the department of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, NY.

slyly alluding to the significance of the occasion for her career, but may also have been intimating that it marked a meaningful turning point in her practice.

Let’s first focus on the Kunsthaus Bregenz’ top-floor installation, *WARRIOR BELIEVER LOVER* (2011). Consisting of no fewer than thirty-three light sculptures, it is the most ambitious grouping of the series to date. Each sculpture is constructed of basic components: a commercial metal display stand, to which iridescent light bulbs, tangles of electric cords, and a variety of other readymade and hand-crafted materials are added. The light sculpture has been an important aspect in Yang’s work since 2006, and she has ruminated for almost as long on the three types of beings enumerated in the title. These three “irrational” and “unreasonable” figures of commitment—most prominently represented by French author Marguerite Duras, German politician Petra Kelly, and the early twentieth-century Korean independence fighter Kim San—have appeared frequently in Yang’s and her interpreters’ discussions of the work.²⁾ Departing from her well-known *modus operandi* of the past five years, *WARRIOR BELIEVER LOVER*’s light sculptures are set free from these three figures’ biographies and from Yang’s obsessive ex-

plorations thereof. The WARRIOR's exuberant, even baroque, appearances are inversely proportional to a new kind of abstraction in her process.

The thirty-three sculptures are grouped into two sets of six, two sets of three, two couples, and eleven individuals.³⁾ What distinguishes these light sculptures from earlier ones is not only the size and scope of the endeavor but also the unbridled freedom of their material combination—a sheer cornucopia. Take for instance the six-piece FEMALE NATIVES (2010). Each sculpture has a similar basic composition utilizing a single-shaft clothing rack with five radiating feet on casters and a circular rim at the top, from which light bulbs hang via a surplus of electric cords. The sculptures are also unified through Yang's use of colorful artificial plants. While POSSESSED

HILLBILLY features drooping yellow rice or wheat stalks just before harvest, SATURATION OUT OF SEASON is crested with a bouquet of bird-of-paradise and flamingo flowers, their gaudy palette and erect verticality counterbalanced by the long swoops of a knitted scarf hanging down from the rack. LUNAR CALENDAR features a demure bunch of chrysanthemums and bamboo leaves, MATURING a spray of tall, wiry grasses and cascading manes of autumn leaves, and FRUITFUL GLOW broadleaves and dried gourds.

If the FEMALE NATIVES group alludes to stages of nature and femininity, its male counterpart, MEDICINE MEN (2010), embodies a different taxonomy altogether. Its subtitles—HAIRY BLOODY, HAIRY NOBLE, HAIRY MAD JOINT, INDISCREET OTHER WORLD, A GOOD HUNK OF SAFETY, and OUT OF

HAEGUE YANG, various *Non-Indébliables*, 2011, installation view, Modern Art Oxford / mehrere Nicht-Unentfaltbare, Installationsansicht. (PHOTO: STUART WHIPPS)



CAVE—suggest not so much maturation and regeneration as evolution (if there is any logic of progress here at all). Interestingly, the distinguishing feature of the group is party wigs, ranging from shaggy Joan Jett black and ghostly white to brunette, auburn, and even fuchsia-colored afros—all of which destabilize the titles’ strong sense of masculinity. Yang, in fact, calls these sculptures “shamans” and “transvestites,” which makes perfect sense given that medicine men in animistic religions are known to assume garbs and roles of an ambiguous or fluid gender.⁴⁾ Additional decorations include mylar, tinsel, aluminum reflectors, feather dusters, dried spices, plant leaves, and even seashells, all of which function as cosmetic effects and reinforce the implied ambiguity of gender.

While a rather uninhibited Yang brings together all sorts of things that are normally incommensurable with one another, she is careful to retain the original shapes and substances of the readymades she employs, so that on close inspection one can identify their origins if desired.⁵⁾ Each sculpture can thus be seen as a microcosm comprised of crisscrossing routes of trade and migration from far off points of the world. It is easy to imagine one such route stretching from the artist’s home-studio in Berlin to wholesale shops on Canal Street in New York’s Chinatown, to Mexico City’s Zócalo area, and even IKEA. However, pointing out convergence of these materials from a variety of contexts does not get us very far, especially since their procurement is not an intended conceptual component of the work. Yang is interested in the qualities inherent in the objects themselves, whether banal or fascinating. And the bricolage happens intuitively. Humorous, dramatic, or critical effects, moods, and narratives are generated through the process of discovery and chance encounters on the part of both the artist and the viewer.

With intimated themes like “kinship” of male and female, the “cycle of life,” and “evolution,” the previously discussed works may be seen to have an anthropological or ethnological effect. A smaller group of sculptures within the Kunsthau Bregenz exhibition, TOTEM ROBOTS (2010), also alludes to anthropology and offers an almost structuralist binary: robot vs. human (like raw vs. cooked). Anthropology is a study of cultural expressions, dance being one of



its primary components, perhaps due to its ephemerality which necessitates oral transmission. STONE DANCE—FLAT FRONTAL (2010) and STIFF SPONGE BELLY DANCE (2010) could connote “ethnic” in their names and forms. Underlining this anthropomorphism in the Bregenz installation is another element: music.⁶⁾ Specifically, Igor Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps* (The Rite of Spring, 1913), which is indisputably one of the most notorious works in the modern canon. Of the numerous accounts of the ballet’s disastrous premiere and later assessments, perhaps the most telling is Leonard Bernstein’s, who considered Stravinsky’s composition to possess “the best dissonances anyone ever thought up, and the best asymmetries and polytonalities and polyrhythms and whatever else you care to name.” He continues:



HAEGUE YANG, "Closures," 2010, exhibition view / Ausstellungsansicht Galerie Wien Lukatsch, Berlin.
(PHOTO: NICK ASH)

it has "never been topped for sophisticated handling of primitive rhythms."⁷⁾

With Stravinsky in mind, it's hard not to view Yang's project in relation to the particular vision of the Gesamtkunstwerk realized by the Ballets Russes (1909–1929)—the remarkable convergence of dancers, choreographers, composers, and artists, orchestrated by the aesthete and mastermind, Sergei Diaghilev. Representing a sacred pagan ritual, *Le Sacre du Printemps* was a collaboration of several creative minds. Despite Stravinsky's claim that the ballet was his idea, the team included the artist and Orientalist Nicholas Roerich and the Ballets Russes' leading dancer, Vaslav Nijinsky, who was still in his early twenties and had just been installed as the principal choreographer upon the departure of Mikhail Fokine.⁸⁾

Unlike Stravinsky's music and Roerich's set and costume designs, we know little about Nijinsky's choreography, no doubt due to the stigmatizing effect of the premiere's scandalous reception and probably also the fact that the dance was so loathed by the dancers in the original production. Fortunately, we have some sense of what the original production looked like thanks to a 1987 reconstruction (by Millicent Hodson with the Joffrey Ballet), which corroborates a scholar's description of the scandalous work: "In violation of centuries of theatrical dance tradition, [The movements are] 'almost bestial,' with knocked knees and turned-in feet—a complete inversion of classical form. With some intervals of serene lyricism, the choreography consisted largely of shudders, jerks,



HAEGUE YANG, *LA TOUR BLEUE, Non-Indépliable*, 2010, drying rack, knitting yarn, 59 x 26 x 24" / Nicht-Unentfaltbare, Wäscheständer, Strickgarn, 150 x 66 x 61 cm.
(PHOTO: NICK ASH)



stamps, and thudding runs, culminating in the hurling of the Chosen Victim's sacrificial dance."⁹) Yang's light pieces could very well be a sculptural equivalent to the anticlassicism of *Le Sacre du Printemps* vividly captured by the above descriptors.

Of particular interest here is one of the Ballets Russes' crucial characteristics: its strategic traffick-ing of the distant, unknown, and mysterious, from pagan Russia to the Orient. As one scholar explains, "Diaghilev knew very well that the French expected a measure of 'barbarism' from the Russians, and, of course, he satisfied this desire with the productions of *Petrouchka* and *Le Sacre du Printemps*, presenting Stravinsky's 'pagan' music to audiences still unac-customed even to the mellifluous Impressionism of Debussy."¹⁰) Yet, even two decades after Gauguin went to Tahiti to devote himself to painting "female natives," and a few years after Picasso found his own in a brothel in Avignon, Stravinsky, Roerich, and Nijin-sky's primitivism could not enjoy the same radicalism claimed by the Parisian artists. They were, after all, Russians—exotic in the eyes of the denizens of the capital of modern art; exotic cannot be the name of the object when it is the name of the subject. The am-biguous nature of exoticism certainly seems to inter-est Yang because she sees how this self-exoticization can function both as support and force for an artist.

For her subsequent exhibition "Teacher of Dance" at Modern Art Oxford, Yang went from primitivist

to lighthearted (can primitivism at times be light-hearted?), in part capitalizing on the strikingly dif-ferent architectural character of the space.¹¹) Archi-tect Peter Zumthor's *Kunsthaus Bregenz* is hermetic and bunker-like, evoking a certain sense of the ba-roque and the archaic, while Modern Art Oxford's main space is the complete opposite.¹²) The windows in the main gallery were uncovered for this exhibi-tion and light from outside highlighting its tall ceil-ing and lumber trusses lifted the eye and the spirit. In Bregenz, the melancholia that once pervaded Yang's work seemed to have metamorphosed into alternately freighted and humorous, intellectual and aesthetic risk-taking, while in Oxford it moved on to embrace playfulness, color, and the decora-tive. The main space was occupied by a company of sculptures, some of them light sculptures and others belonging to another ongoing series, *Non-Indépliables* (2006/2009–2010) or "Non-Unfoldables"—various kinds of clothes drying racks that are tightly sheathed in fabrics of solid hues or knitted dresses. Unlike the Bregenz installation, where a reflective floor created a scintillating visual effect that was periodically even further enhanced by music, the Oxford installation gave the impression that the sculptures were frozen in place, as though they had paused in the midst of a callisthenic routine.¹³)

If sculpting is not done by carving or molding, it may be accomplished by folding and unfolding. One

HAEGUE YANG, GYMNASTICS OF THE FOLDABLES, 2006, detail, 15 h/w photographs, framed, each 13 3/4 x 11 7/8" / GYMNASTIK DER FALTbaren, Detail, 15 s/w Photographien, je 35 x 30 cm. (PHOTO: HAEGUE YANG)

may say that the basic phonemes of dance are similarly the folding and unfolding at the joints of arms, legs, and the waist. One way to think of the stasis of the *Non-Indépliables* and light sculptures is that they are holding their positions like a corps de ballet during a solo, in which case the soloists are DRESS VEHICLES (2011). Also known as “cake sculptures,” these works are a new addition to Yang’s lexicon. Venetian blinds, which Yang has used often to create maze-like installations, are now attached to elaborate metal armatures and put on casters for movement. Handles can be found on each armature, and in fact the sculptures are interactive. The activated DRESS VEHICLES, however, have a limited range of motion: forward, backward, or sideways in a straight line. The most complicated movement to achieve would be turning round and round—like a *fouetté en tournant* in ballet. In other words, even as movement is actualized, it remains awkward and uncoordinated, decidedly delimited by the “armature”—the vehicle and dress.

In developing the “Dress Vehicles,” Yang moved from Paris in the 1910s and *Le Sacre du Printemps* to Germany in the twenties, where Oskar Schlemmer’s *Triadic Ballet* was first performed in Stuttgart in 1922 before touring widely across Europe throughout the decade. In contrast to the unbridled, “barbaric,” ritualistic *Le Sacre du Printemps*, *Triadic Ballet* is pared down, elemental, and abstract. The ballet’s simple structure is determined arithmetically, in multiples of threes, as the title suggests. Featuring three performers (two males and one female), twelve dances, and eighteen costumes, the ballet takes place in three distinct acts, each with its own mood and palette. Oskar Schlemmer’s costumes neither enhance nor adorn the performers but literally confine them, abstracting, stylizing, and limiting their movement, giving them

the appearance of marionettes. The performers, one could say, were almost like the TOTEM ROBOTS or *Non-Indépliables*—their movements, a gymnastic of simple folding and unfolding.

Although Yang’s recent works reference art history—specifically, early twentieth-century European modernism and the avant-garde—her primary sympathy, in the instance of the Oxford exhibition, lies outside the perimeter of the discipline, in the realm of the amateurish and even dubious. The title “Teacher of Dance” (2011) is derived from the self-anointed moniker of G. I. (George Ivanovich) Gurdjieff (ca. 1866–1949), the mystic and spiritual guru who was born in Alexandropol (the then Russian Empire) at the crossroads of Russian, Greek, Armenian, Georgian, and Turkish cultures.¹⁴ Early in life, Gurdjieff traveled throughout the Near East and Central Asia as far as Tibet and the edge of China, staying at all different kinds of religious monasteries absorbing doctrines, music, and dances. After this extensive period of travel, Gurdjieff arrived in Moscow in 1912 and started gathering students. In 1922 in Paris he founded the *Institute for the Harmonious Development of Man* to teach his concept called “The Fourth Way”—an allegedly balanced way to cultivate and harmonize the body, heart, and mind so as to awaken the self. He composed from memory the music he heard during his travels and also choreographed “Movements” based on the sacred dances he saw, some of which were performed from the twenties on in European

HAEGUE YANG, *GYMNASTICS OF THE FOLDABLES*, 2006, installation view, *Modern Art Oxford* / *GYMNASTIK DER FALTBAREN*, *Installationsansicht*, 2011.
(PHOTO: STUART WHIPPS)



metropolises and in the United States. After seeing the Movements at Gurdjieff's Institute, Diaghilev is said to have been very enthused by them and wanted to include them in the Ballets Russes. And on Gurdjieff's last visit to New York in 1948, it is said that his Movements even influenced Balanchine and the New York City Ballet.

But why is Yang invoking this man? The question is an especially bemusing one, especially since Gurdjieff—worshipped by his followers and deemed a charlatan by his detractors—is widely influential in certain circles but virtually unknown in the normal discourse of art. Frank Lloyd Wright, one of the luminaries known to have been influenced by Gurdjieff, claimed him to be the figure who (contre Rudyard Kipling) brought together the Occident and the Orient. But it would be too hackneyed and facile to think that Yang's interest in Gurdjieff reflects this same motivation. Yang has said that she is interested in the "amateurism" of a man's self-learning and teaching. In extension, I would surmise that she is attracted to under-recognized histories as an alternative narrative to our materialist understanding of art history (Jiddu Krishnamurti and D.T. Suzuki also come to mind). As a sculptor, Yang collects, knits, ties, combines, folds, and unfolds. As viewers, we are tempted to identify and chart what we see in her work, and surely, we can find plenty of meaning in such an exercise. But a materialist analysis does not get us close enough to what may ultimately be at stake for the artist, for Yang applies the same list of verbs to her intellectual references and obsessions as she does to her materials. She accesses histories and biographies with the "courage of an amateur." I like to think of her, in her new endeavors, as performing dimensional jumps akin to the Daoist "art and technique of folding the land"—across a topography of history made up of snowy peaks and shadowy gorges—a landscape of exoteric materialism and esoteric spiritualism.¹⁵⁾

1) Yilmaz Dziewior "Arrived: A Conversation Between Haegue Yang and Yilmaz Dziewior," *Haegue Yang: Arrivals* (Bregenz: Kunsthhaus Bregenz, 2011), pp. 51–73.

2) See for instance Doryun Chong, "A Small Dictionary for Haegue Yang" in *Haegue Yang: Asymmetric Equality* (Los Angeles: REDCAT, 2008).

3) It is important to recognize the way Yang has employed com-

bination and permutation as part of her working method. Doubling or coupling, for instance, has been a logic the artist has used to give form to the bifurcated domesticity she has intended for herself in her main locations of residence—Berlin and Seoul.

4) Conversation with the author, June 18, 2011.

5) Ibid.; Dziewior compares the oft-unexpected combinations of materials to the famous passage from the poetry of Comte de Lautréamont that was much touted by the Surrealists. See also Joanna Fiduccia, "New Skin for the Old Ceremony" in *Kaleidoscope*, No. 10 (Spring 2011), pp.120–124.

6) It should be noted that in many of her previous works, Yang included other perceptual and phenomenal elements, such as scents, steam, heat, wind, etc., a tendency which began as early as 2006 and can be seen in *Series of Vulnerable Arrangements, version Utrecht* realized at BAK, Utrecht in 2006 and *Series of Vulnerable Arrangements—Blind Room* at the São Paulo Biennale (2006) and the Walker Art Center, Minneapolis (2007).

7) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question, Six Talks at Harvard* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976), p. 357.

8) "I saw in imagination a solemn pagan rite: wise elders, seated in a circle, watch a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring." Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: W. W. Norton, 1962), p. 31. Quoted in Joan Acocella, "The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909–1914" in Nancy Van Norman Baer, *The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1988), p. 105.

9) Ibid., Joan Acocella.

10) John E. Bowlt, "Stage Design and the Ballets Russes," in *The Art of Enchantment*, p. 51.

11) The exhibition ran from June 11 to September 4, 2011.

12) In a conversation with the author, Yang joked that the building is almost like the fabled tomb of the third century BC Chinese Qin-dynasty emperor, Shi Huangdi, in Xian, which is guarded by thousands of terra cotta soldiers.

13) The Non-Indépliables refer back to Yang's 2006 photographic piece, GYMNASTICS OF THE FOLDABLES, a series of fifteen black-and-white photographs showing different configurations of a clothes drying rack that consists of an A-frame, two horizontal "arms" at the top with two supporting parts that connect the arms to the legs. Folding and unfolding, and also "non-folding" have been important parts of Yang's vocabulary, and physically have manifested themselves not only in the "foldables" but also in origami and Venetian blinds. See Chong, "A Small Dictionary for Haegue Yang."

14) Much of the following description of Gurdjieff's life is derived from the German television documentary *Eine Reise zu unerreichen Orten* (Journey to Inaccessible Places, 2003).

15) "The art of folding the land" is Yang's liberal translation of the Korean term chukjibeop, which can be literally translated into "method of contracting (or shortening) the earth." It is a kind of magic of teleportation, which Daoist sages and deities can perform in jumping between mountain peaks to move vast distances in a short time. "The Art and Technique of Folding the Land" is also the title of Yang's solo exhibition at Aspen Art Museum, which opened in July 2011, following her Bregenz and Oxford presentations.



Bewegungsstudien

DORYUN CHONG

Haegue Yang ist gut mit Titeln. Sie können wahlweise poetisch, komisch, melancholisch oder durchaus auch pervers sein. Der Titel ihrer ambitionierten Einzelausstellung Anfang dieses Jahres im Kunsthaus Bregenz lautete «Arrivals». Sie erstreckt sich über alle drei Etagen der renommierten Institution am Bodensee und der Titel kann als Hinweis verstanden werden, dass Haegue Yang tatsächlich «angekommen» ist. Diese Konnotation ist Yang natürlich nicht entgangen, weshalb sie ihn in den Plural setzte.¹⁾ Damit wies sie nicht nur verschmitzt auf den Stellen-

DORYUN CHONG ist Associate Curator für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art, New York.

wert des Ereignisses für ihre Karriere hin, sondern wollte wohl auch andeuten, dass diese Ausstellung einen bedeutsamen Wendepunkt in ihrer künstlerischen Praxis darstellt.

Wenden wir uns zuerst der Installation in der obersten Etage zu, WARRIOR BELIEVER LOVER (Krieger Glaubende Liebende, 2011). Sie besteht aus nicht weniger als dreiunddreissig «Lichtskulpturen» und ist die bisher ehrgeizigste Gruppierung dieser Serie. Jede Skulptur setzt sich aus einigen Grundelementen zusammen: einem Warenständer aus Metall, an dem brennende Glühbirnen, ein Gewirr von Kabeln und diverse weitere Readymade-Gegenstände und handgefertigte Materialien hängen. Seit

Haegue Yang

2006 ist die Lichtskulptur ein wichtiger Aspekt von Yangs Werk, und fast genauso lang hat sie sich immer wieder mit den drei im Titel genannten Wesen beschäftigt. Diese drei «irrationalen» und «unvernünftigen» Figuren der Hingabe – besonders prominent vertreten durch die französische Autorin Marguerite Duras, die deutsche Politikerin Petra Kelly und den koreanischen Unabhängigkeitskämpfer Kim San (1905–1938) – tauchen oft in Yangs Arbeit sowie in den Diskussionen der Kunstkritiker über ihre Arbeit auf.²⁾ Vom vertrauten *modus operandi* der letzten fünf Jahre abweichend, sind die dreiunddreissig Lichtskulpturen in WARRIOR BELIEVER LOVER jedoch vollkommen losgelöst von den Biographien dieser drei Figuren und auch von Yangs besessener Erforschung derselben. Das überschwängliche, geradezu barocke

Erscheinungsbild der Krieger (Warrior) verhält sich umgekehrt proportional zu einer neuartigen Abstraktion in ihrer Vorgehensweise.

Die dreiunddreissig Skulpturen sind unterteilt in zwei Sechsergruppen, zwei Dreiergruppen, zwei Paare und elf Einzelfiguren.³⁾ Von den früheren Arbeiten unterscheiden sich die Lichtskulpturen nicht nur durch ihre Grösse und den Umfang der künstlerischen Anstrengung, sondern auch durch die unbeschränkte Freiheit der Materialkombinationen – eine schier verschwenderische Fülle. Zum Beispiel bestehen die sechs Skulpturen der FEMALE NATIVES (Weibliche Einheimische, 2010) jeweils aus einer ähnlichen Grundkomposition: einem Kleiderständer mit einer einzigen senkrechten Stützstange und fünfarmigem Drehfusskreuz auf Rollen, der oben in



HAEGUE YANG, MEDICINE MEN, 2010, installation view, Kunsthhaus Bregenz /
MEDIZINMÄNNER, Installationsansicht. (PHOTO: MARKUS TRETTNER)

einer kreisförmigen Kleiderstange endet. Daran hängen Glühbirnen, die wiederum an einem Surplus von Elektrokabeln angeschlossen sind. Auch die Verwendung bunter Kunststoffpflanzen vereint die Skulpturen. POSSESSED HILLBILLY (Besessenes Landei) zeichnet sich durch herabhängende gelbe Reispflanzen oder kurz vor der Reife stehende Weizenbündel aus. SATURATION OUT OF SEASON (Aussersaisonaler Sättigungszustand) wird von einem Strauss Strelitzien und Flamingoblumen gekrönt, deren grellbunte Farben und senkrechte Haltung durch die nach unten hängenden Schlaufen eines lose um die Stange geschlungenen gestrickten Schals ausgewogen werden. LUNAR CALENDAR (Mondkalender) ist mit einem nüchternen Gebinde aus Chrysanthemen und Bambusblättern versehen, MATURING (Reifung) ist mit einem Strauss drahtiger, hoher Gräser und tief herabfallenden Girlanden aus Herbstblättern geschmückt und FRUITFUL GLOW (Fruchtiger Schein) mit kleinen Kürbissen und Laub.

Während die Gruppe der FEMALE NATIVES auf diverse Naturstadien und Phasen der Weiblichkeit anspielt, verkörpert ihr männliches Gegenstück, MEDICINE MEN (Medizinmänner, 2010), eine ganz andere Kategorie. Deren Untertitel – HAIRY BLOODY, HAIRY NOBLE, HAIRY MAD JOINT, INDISCREET OTHER WORLD, A GOOD HUNK OF SAFETY und OUT OF CAVE (Haarig blutig, haarig edel, haarige irre Verbindung, indiskret jenseitig, ein robustes Stück Sicherheit, aus der Höhle kommend) – deuten weniger auf Reifung und Regeneration hin als auf Evolution (falls hier überhaupt so etwas wie Fortschritt im Spiel ist). Das Hauptmerkmal dieser Gruppe sind interessanterweise Party-Perücken, die von struppigen Joan-Jett-Schwarz und gespenstischem Weiss über brünett, kastanienbraun bis zu Afromähnen in grellem Orange und Pink reichen und allesamt die im Titel implizierte Vorstellung von Männlichkeit untergraben. Tatsächlich bezeichnet Yang diese Skulpturen als «Schamanen» und «Transvestiten», was absolut Sinn macht, wenn man sich vor Augen hält, dass die Medizinmänner der Naturreligionen gerne in Gewänder und Rollen schlüpfen, die geschlechtlich uneindeutig oder fließend sind.⁴⁾ Im Übrigen besteht die Dekoration aus Mylar, Lametta, Aluminiumreflektoren, Staubwedeln, getrockneten Gewürzen, Pflanzenblät-

tern und sogar Muscheln; sie funktionieren als effektive Kosmetik und verstärkt dabei die implizierte Ambiguität des Geschlechts.

Obwohl Yang ziemlich hemmungslos alle möglichen Dinge kombiniert, die normalerweise nicht zusammengehören, ist sie sorgsam darauf bedacht, die ursprünglichen Formen und Materialien der verwendeten Readymade-Elemente beizubehalten, sodass bei genauer Betrachtung jederzeit erkennbar ist, woher sie stammen.⁵⁾ Deshalb kann auch jede Skulptur als Mikrokosmos verstanden werden, der sich aus einem komplizierten Netz aus Handels- und Migrationswegen zusammensetzt, die bis in die entferntesten Ecken dieser Welt reichen. Es ist leicht, sich eine solche Route vorzustellen, die vom Berliner Atelier der Künstlerin nach New York und in die Grosshandelsgeschäfte an der Canal Street in China Town, in die Gegend um den Zócalo in Mexico City und sogar bis zu IKEA führen. Es bringt uns jedoch nicht weiter, zu wissen, woher die Materialien kommen, weil die Materialbeschaffung kein beabsichtigter konzeptueller Bestandteil der Arbeit ist. Yang interessiert sich für die inhärente Qualität der Objekte, egal wie banal oder faszinierend diese sind. Das handwerkliche Zusammensetzen erfolgt dann rein intuitiv. Witzige, dramatische oder kritische Effekte, Stimmungen und Narrative ergeben sich in einem Prozess des Entdeckens und zufälligen Aufeinandertreffens, und zwar sowohl aufseiten der Künstlerin wie der Betrachterinnen und Betrachter.

Aufgrund der angedeuteten Themen, wie «Verwandtschaft» von Mann und Frau, «Lebenszyklus» und «Evolution», liegt es nahe, in den oben diskutierten Werken einen anthropologischen oder ethnologischen Aspekt auszumachen. TOTEM ROBOTS (Totemroboter, 2010), eine kleinere Skulpturengruppe in der Bregenzer Ausstellung, verweist ebenfalls auf die Anthropologie und legt einen fast strukturalistischen Dualismus nahe: Roboter versus Mensch (wie roh versus gekocht). Die Anthropologie untersucht kulturelle Ausdrucksformen; eines ihrer ursprünglichen Elemente ist der Tanz, vielleicht gerade wegen seines flüchtigen Charakters, der eine mündliche Vermittlung und Überlieferung notwendig macht. Anhand der Titel und Formen könnte man auch bei STONE DANCE—FLAT FRONTAL (Stein-

tanz – flach frontal, 2010) und STIFF SPONGE BELLY DANCE (Hartschwamm-Bauchtanz, 2010) einen «ethnologischen» Hintergrund vermuten. Der anthropomorphe Charakter wird in der Bregenzer Installation noch durch ein weiteres Element unterstrichen: die Musik.⁶⁾ Insbesondere Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1913), unbestritten eines der berühmtesten Werke aus dem Kanon der modernen Musik. Es gibt zahlreiche Schilderungen der missglückten Premiere dieses Ballettstücks; besonders aufschlussreich ist Leonard Bernsteins Äusserung: «es enthält [...] die besten Dissonanzen, die je irgendjemand erdacht hat, und die besten Asymmetrien und Polytonalitäten und Polyrhythmen und was immer es sonst noch gibt.» Und er fährt fort: «Es besitzt auch [...] ein Monopol auf Primitivismus.»⁷⁾

Mit Strawinsky im Hinterkopf fällt es schwer, Yangs Projekt nicht im Lichte des spezifischen Gesamtkunstwerk-Gedankens zu sehen, der in den Ballets Russes (1909–1929) zum Ausdruck kam: jenes bemerkenswerte Zusammenspiel von Tänzern, Choreographen, Komponisten und Künstlern, das der Ästhet und geniale Vordenker Sergej Diaghilew inszenierte. *Le Sacre du Printemps* zeigt ein religiöses heidnisches Ritual und war das Produkt der Zusammenarbeit mehrerer kreativer Köpfe. Trotz Strawinskys Behauptung, das Ballett sei seine Idee gewesen, waren auch der Künstler und Orientalist Nicholas Roerich und der Leadtänzer der Ballets Russes, Vaslav Nijinsky, mit von der Partie. Letzterer war damals noch in seinen frühen Zwanzigern und – nach dem Weggang von Michail Fokine – soeben zum Chefchoreographen ernannt worden.⁸⁾ Im Gegensatz zu Strawinskys Musik und Roerichs Bühnenbild und Kostümen, ist über Nijinskys Choreographie nur wenig bekannt, zweifellos aufgrund des Stigmas, das dem Stück nach dem Premierenskandal anhaftete, und wahrscheinlich auch, weil die Tänzer der Uraufführung diesen Tanz so verabscheuten. Glücklicherweise haben wir eine Ahnung, wie die Uraufführung ausgesehen haben könnte, und zwar dank einer Rekonstruktion im Jahr 1987 (durch Millicent Hodson mit dem Joffrey Ballet). Diese bestätigt die Beschreibung des Skandalstücks durch einen sachkundigen Wissenschaftler: «Jahrhunderte der Bühnentanztradition mit Füßen tretend ... [Die Bewegungen sind]

«fast tierisch», mit aneinandergespresten Knien und einwärts gedrehten Füßen – eine totale Umkehrung der klassischen Form. Mit Ausnahme einiger heiter-lyrischen Passagen bestand die Choreographie vorwiegend aus Schaudern, Zucken, Stampfen und dröhnendem Herumrennen und gipfelte im Hinschleudern des Opfertanzes durch das auserkorene Opfer.»⁹⁾ Yangs Lichtskulpturen können sehr wohl ein skulpturales Äquivalent zu dem lebhaft geschilderten Antiklassizismus von *Le Sacre du Printemps* sein.

Besonders interessant ist hier eines der entscheidenden Merkmale der Ballets Russes: die strategische Nutzung des Fernen, Unbekannten und Geheimnisvollen, vom heidnischen Russland bis zum Orient. Wie der Slavist John Bowlt schreibt: «Diaghilev wusste sehr genau, dass die Franzosen von den Russen ein gewisses Mass an Barbarei erwarteten, und befriedigte natürlich diesen Wunsch mit den Aufführungen von *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps*, indem er Strawinskys «heidnische» Musik einem Publikum präsentierte, das sich noch nicht einmal an den einschmeichelnden Impressionismus von Debussy gewöhnt hatte.»¹⁰⁾ Doch selbst zwei Jahrzehnte nachdem Gauguin nach Tahiti gegangen war, um sich ganz dem Malen «weiblicher Eingeborener» zu widmen, und Jahre nachdem Picasso seine Modelle in einem Bordell in Avignon gefunden hatte, gestand man dem Primitivismus von Strawinsky, Roerich und Nijinsky nicht dieselbe Radikalität zu, welche die Pariser Künstler längst in Anspruch nahmen. Denn sie waren letztendlich Russen, Exoten in den Augen der Bewohner der modernen Kunstmetropole; und wenn das Subjekt schon exotisch ist, darf das Objekt dies nicht sein. Diese Zwiespältigkeit des Exotischen scheint Yang zu interessieren, denn sie weiss, dass die Selbstexotisierung einem Künstler Halt und Kraft geben kann.

In der anschliessenden Ausstellung «Teacher of Dance» bei Modern Art Oxford wechselte Yang vom Primitivistischen zum Leichtfüssigen. (Kann Primitivismus gelegentlich auch leichtfüssig sein?) Dies erreichte sie teilweise durch die Betonung des so unterschiedlichen architektonischen Charakters der beiden Ausstellungsorte.¹¹⁾

Peter Zumthors Bau in Bregenz ist hermetisch, bunkerartig und strahlt zugleich etwas Barockes und

Archaisches aus; der Hauptraum des Modern Art Oxford ist das pure Gegenteil:¹²⁾ Die Fenster des grossen Schauraums wurden für die Ausstellung freigelegt, sodass das Tageslicht die hohe Decke erhellte. Die Holzstreben ziehen den Blick nach oben und weiten den Geist. In Bregenz schien die Melancholie, die einst Yangs Arbeiten durchdrungen hatte, sich bald ins Befruchtete und Humorvolle, bald ins Intellektuelle und ästhetisch Gewagte verwandelt zu haben; das trieb sie in Oxford weiter ins Spielerische, Bunte und Dekorative. Der Hauptraum war von einem Skulpturen-Ensemble besetzt, einigen Lichtskulpturen und Arbeiten, die aus einer weiteren, noch nicht abgeschlossenen Serie stammten, den *Non-Indépliables* (2006/2009–2010) oder «Nicht-Unentfaltbaren». Dabei handelt es sich um diverse Typen von Wäscheständern in engen Hüllen aus Gestricktem oder Stoff in klaren leuchtenden Farben. Anders als die Installation in Bregenz, wo der spiegelnde Boden eine flimmernde Wirkung erzeugte, die noch gelegentlich durch Musik verstärkt wurde, erweckte die Installation in Oxford den Eindruck, als seien die Skulpturen an Ort erstarrt, als hätten sie mitten in irgendwelchen Freiübungen innegehalten.¹³⁾

Wenn eine Skulptur nicht gemesselt oder gegossen wird, kann man sie vielleicht durch Falten und Entfalten erzeugen. Man kann sagen, dass die Grundelemente des Tanzes ebenso im Falten und Entfalten der Arme, Beine und Hüften an den jeweiligen Gelenken besteht. Man könnte sich das Stillstehen der *Non-Indépliables* und Lichtskulpturen so vorstellen, dass sie ihre Positionen halten, wie die Körper im Lauf eines Ballettsolos, dann wären die Solisten DRESS VEHICLES (Kleidungsvehikel, 2011). Diese auch unter dem Spitznamen «Cake Sculptures» bekannten Arbeiten sind eine Neuheit in Yangs Vokabular. Die *Jalousies*, die Yang oft verwendet hat, um labyrinthartige Installationen zu schaffen, sind nun an aufwendigen Metallgestellen befestigt, die zwecks Beweglichkeit auf Rollen gesetzt wurden. An jedem Gestell sind Griffe zu finden und tatsächlich sind die Skulpturen interaktiv. Die in Gang gesetzten DRESS VEHICLES haben jedoch begrenzte Bewegungsmöglichkeiten: geradeaus vorwärts, rückwärts oder seitwärts. Am schwierigsten wäre eine stetige Drehung um die eigene Achse zu bewerkstelligen – wie die

Fouetté en tournant-Drehung im Ballett. Mit anderen Worten, selbst wenn die Bewegung in Gang gesetzt wird, bleibt sie un gelenk und unkoordiniert, deutlich eingeschränkt durch das «Gestell» – das Vehikel und das Kleid.

Bei der Entwicklung der «Dress Vehicles» wechselte Yang vom Paris der 1910er-Jahre und *Le Sacre du Printemps* ins Deutschland der 20er-Jahre, wo 1922 das *Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer in Stuttgart uraufgeführt wurde, bevor es ein Jahrzehnt lang in Europa auf Tournee ging. Im Gegensatz zum ungezügelt «barbarischen», rituellen *Le Sacre du Printemps* ist das *Triadische Ballett* schlicht, elementar und abstrakt. Die einfache Struktur des Balletts ist arithmetisch bestimmt und, wie der Titel sagt, mehrfach triadisch aufgebaut: Es gibt drei Akteure (zwei Männer und eine Frau), zwölf Tänze und achtzehn Kostüme, das Stück hat drei Akte, jeder mit seiner eigenen Stimmung und Farbgebung. Weder verschönern noch schmücken Schlemmers Kostüme die Akteure, sondern sie schränken sie buchstäblich ein, indem sie sie zwingen, ihre Bewegungen zu begrenzen, zu abstrahieren und zu stilisieren, was sie Marionetten ähnlich macht. Die Akteure waren fast wie Yangs TOTEM ROBOTS oder *Non-Indépliables* – ihre Bewegungen gerannen zu einer Gymnastik des einfachen Falzens und Entfaltens.

Obwohl Yangs neuere Arbeiten auf die Kunstgeschichte Bezug nehmen – insbesondere auf die frühe europäische Moderne und ihre avantgardistischen Tendenzen –, gilt ihre Sympathie in der Oxfordener Ausstellung in erster Linie Phänomenen, die dem Bereich des Dilettantischen oder gar Dubiosen entstammen. Der Titel «Teacher of Dance» ist dem Übernamen abgeleitet, den Gerge Ivanovich Gurdjieff (ca. 1866–1949) sich selbst gab, jener Mystiker und spirituelle Guru, der in Alexandropol (im damals noch zaristischen Russland) geboren wurde, am Kreuzungspunkt der russischen, griechischen, armenischen und türkischen Kulturen.¹⁴⁾ Gurdjieff reiste schon früh in seinem Leben in den Nahen Osten und nach Zentralasien, bis Tibet und an die Grenze zu China, er verweilte in den verschiedensten Aschrams und Klöstern und nahm deren Lehren, Musik und Tänze auf. Nach dieser langen und intensiven Reisezeit kam er 1912 nach Moskau und



HAEGUE YANG, *GOLDEN CLONING*, Dress Vehicle, 2011, mobile performative sculpture, aluminum Venetian blinds, powder-coated aluminum frame, casters, magnets 59 ¹/₄" high, 84 ⁵/₈" diameter / Kleider-Vehikel, mobile performative Skulptur, Aluminium-Jalousien, pulverbeschichteter Aluminiumrahmen, Rollen, Magnete, Höhe 150,5 cm, Durchmesser 215 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)

begann Schüler um sich zu scharen. 1922 gründete er in Paris das *Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen*, um eine Philosophie zu lehren, die er als «Vierten Weg» bezeichnete, ein angeblich ausgewogener Weg zur Kultivierung und Harmonisierung von Körper, Seele und Geist, der zur Erweckung des Selbst führen sollte. Die Musik, die er auf seinen Reisen gehört hatte, schrieb er aus der Erinnerung heraus nieder und schuf Choreographien, die auf den gesehenen sakralen Tänzen beruhten. Diese «Movements» gelangten von den 20er-Jahren an in europäischen Grossstädten und den Vereinigten Staaten zur Aufführung. Nachdem Diaghilew sie in Gurdjieffs Institut gesehen hatte, war er davon dermassen begeistert, dass er sie in die Ballets Russes aufnehmen wollte. Bei Gurdjieffs letztem Besuch in New York, 1948, sollen seine «Movements» sogar Balanchine und das New York City Ballet beeinflusst haben.

Aber warum beruft sich Yang auf diese Figur? Die Frage ist äusserst verwirrend, zumal Gurdjieff – von seinen Anhängern vergöttert und von seinen Kritikern als Scharlatan betrachtet – für gewisse Kreise von grosser Bedeutung sein mag, in der allgemeinen Kunstszene jedoch nahezu unbekannt ist. Frank Lloyd Wright, von dem man weiss, dass er von Gurdjieff beeinflusst war, sah in ihm die Figur, die (im



HAEGUE YANG, *SQUARE HUNTER*, Dress Vehicle, 2011, mobile performative sculpture, aluminum Venetian blinds, powder-coated aluminum frame, casters, magnets, 53 ³/₄ x 43 x 43" / Kleider-Vehikel, mobile performative Skulptur, Aluminium-Jalousien, pulverbeschichteter Aluminiumrahmen, Rollen, Magnete, 136,5 x 109 x 109 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)

Gegensatz zu Rudyard Kipling) Orient und Okzident zusammenbrachte. Es wäre jedoch allzu banal, anzunehmen, dass Yangs Interesse für Gurdjieff dieselbe Motivation zugrunde läge. Yang äusserte, dass sie sich für den Aspekt des Dilettantischen beim autodidaktischen Lernen und Lehren interessiert. Entsprechend ist anzunehmen, dass sie sich auch für wenig beachtete und anerkannte geschichtliche Zusammenhänge – als Alternative zu unserem materialistischen Verständnis der Kunstgeschichte – interessieren dürfte (man denke auch an Jiddu Krishnamurti und D.T. Suzuki). Als Bildhauerin sammelt, strickt, verknüpft, kombiniert, faltet und entfaltet Yang. Als Betrachter sind wir versucht, auszumachen und aufzulisten, was in ihrem Werk zu sehen ist, und das ist gewiss eine bedeutungsvolle Übung. Eine reine Materialanalyse wird uns jedoch nicht erschliessen, worum es der Künstlerin letztlich geht, denn für ihre intellektuellen Referenzen und Obsessionen verwendet Yang dasselbe Vokabular wie bei ihren Materialien. Mit dem «Mut einer Dilettantin» wagt sie sich an Geschichten und Biographien heran. Ich stelle mir gerne vor, wie sie bei ihren neuen Unterfangen von einer Dimension in die andere springt wie die Meister der taoistischen «Kunst und Technik das Land zu falten»: durch historische Gefilde mit verschneiten Gipfeln und schattigen Schluchten – eine sowohl exoterisch materielle wie esoterisch spirituelle Landschaft.¹⁵⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Yilmaz Dziewior, «Interview mit Haegue Yang», in *Haegue Yang: Arrivals*, hg. v. Y. Dziewior, Kunsthaus Bregenz, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011 (zweisprachig engl. und dt.), S. 47.

2) Siehe beispielsweise: Doryun Chong, «A Small Dictionary for Haegue Yang», in *Haegue Yang: Asymmetric Equality*, Roy and Edna Disney, CalArts Theater, Los Angeles 2008.

3) Es ist wichtig, zu verstehen, wie Yang das Kombinieren und die Permutation einsetzt und zu einem festen Bestandteil ihrer Arbeitsweise gemacht hat. So ist zum Beispiel die Verdoppelung (doubling) oder die Paarung (coupling) eine logische Formel für das geteilte Zuhause, das die Künstlerin – mit den Hauptsitz in Berlin und Seoul – für sich selbst gewählt hat.

4) Gespräch mit dem Autor vom 18. Juni 2011.

5) Ebenda. Dziewior vergleicht die oft unerwarteten Materialkombinationen mit der berühmten, von den Surrealisten häufig zitierten Passage aus Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*. («Er ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!») Siehe auch Jo-

anna Fiduccia, «New Skin for the Old Ceremony», *Kaleidoscope*, Nr. 10 (Frühjahr 2011), S. 120–124.

6) Man sollte beachten, dass Yang in vielen ihrer früheren Werke weitere Elemente der sinnlichen Wahrnehmung und Naturerscheinungen mit einbezogen hat, wie Geruch, Dampf, Hitze, Wind usw.; diese Tendenz beginnt bereits 2006, wie die *Series of Vulnerable Arrangements, Version Utrecht*, realisiert für BAK (basis for actuele kunst) Utrecht, sowie die *Series of Vulnerable Arrangement – Blind Room* an der Biennale São Paulo (2006) und im Walker Art Center, Minneapolis (2007), zeigt.

7) Leonard Bernstein, *Musik – die offene Frage, Vorlesungen an der Harvard-Universität*, übers. v. Peter Weiser, Goldmann Schott, München 1981, S. 343.

8) «... überkam mich eines Tages die Vision einer grossen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.» Igor Strawinsky, *Leben und Werk – von ihm selbst*, übers. v. Richard Tüngel, Atlantis-Verlag, Zürich / B. Schott's Söhne, Mainz 1957, S. 39. (Frz. Originaltitel: *Chronique de ma Vie*, 1936.) Der engl. Originaltext nimmt Bezug auf das entsprechende englische Zitat bei Joan Acocella, «The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909–1914», in: Nancy Van Norman Baer, *The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1988, S. 105.

9) Joan Acocella an gleicher Stelle im selben Essay (s. Anm. 8).

10) John E. Bowl, «Stage Design and the Ballets Russes», in *The Art of Enchantment*, S. 51. (Zitat aus dem Engl. übers.)

11) Die Ausstellung dauerte vom 11. Juni bis 4. September 2011.

12) In einem Gespräch mit dem Autor froztelte Yang, dass das Gebäude in Bregenz fast wie das sagenhafte Grab des alten Qin-Dynastie-Kaisers, Shi Huangdi, in Xian aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. aussehe, das von Tausenden von Terrakotta-Soldaten bewacht wird.

13) Die *Non-Indépliables* gehen auf eine photographische Arbeit Yangs zurück, GYMNASTICS OF THE FOLDABLES (Gymnastik der Entfaltbaren), eine Serie aus fünfzehn Schwarzweissphotographien, die verschiedene Stellungen eines Wäscheständers zeigen, aus einem Dreiecksrahmen bestehend, der zwei horizontale «Arme» mit zwei Stützelementen aufweist, welche «Arme» und Füsse miteinander verbinden. Falten und Entfalten, aber auch das «Nicht-Falten» sind wichtige Elemente in Yangs Vokabular und nicht nur in den «faltbaren» Arbeiten physisch greifbar, sondern auch im Origami und in Lamellenstoren. Siehe Doryun Chong, «A Small Dictionary for Haegue Yang» (vgl. Anm. 2).

14) Die folgende Schilderung von Gurdjieffs Leben folgt im Wesentlichen der deutschen Fernsehdokumentation *Eine Reise zu unerreichbaren Orten* (2003).

15) «Die Kunst und Technik das Land zu falten» ist Yangs freie Übersetzung des koreanischen Begriffs chukjibeop, den man wörtlich mit «Methode zur Kontraktion (oder Verkürzung) der Erde» übersetzen könnte. Es ist eine Art Magie oder Teleportation, die taoistische Weise und Gottheiten anwenden, um von einem Berggipfel zum anderen zu springen und so grosse Entfernungen in kurzer Zeit zurückzulegen. «The Art and Technique of Folding the Land» war der Titel einer Einzelausstellung im Aspen Art Museum (2011), die den Ausstellungen in Bregenz und Oxford folgte.

Haegue Yang

HAEGUE YANG: I did a solo show “Closures” at the Galerie Wien Lukatsch in Berlin in 2010, which was right after your exhibition there, Jimmie. When I started to think about how to place the sculptures, I discovered your wonderful wall paintings. I immediately played with the idea of keeping them because they were somehow very accommodating to my sculptures. So I contacted you through Barbara Wien and luckily you approved. And many people found them to be the best part of my installation. I didn’t feel guilty, but the opposite—I was proud I’d thought to ask for your approval.

JIMMIE DURHAM: That’s nice.

HY: ...and proud of myself for having such a wonderful idea! In German, I’d say it was “halbe Miete,” meaning “half the rent.” It felt like I’d paid off half the rent.

JD: But I didn’t see your show. What did you do?

HY: I have such a bad memory, let me think... First of all,

sculpture—it was just a mere treatment of the object in that context.

MARK WELZEL: You used a drying rack in your “Sadong 30” exhibition in 2006, right?

HY: Yes, that was the first time. Sadong 30 is the address of a little house in Incheon, a satellite city of Seoul, about thirty kilometers away, on the west coast. It was an abandoned house, locked up for like eight years. Nobody had entered it; the door was nailed shut.

JD: That’s a long time.

HY: I was surprised by the circumstances of the house, which was about to collapse because it had collected so much moisture. Mushrooms were growing all over it and dead animals were in there, as well as a lot of junk that the neighbors had dumped. The house was halfway sunken into a garbage heap. So I started the project by cleaning up the house in the heat of summer, July and August...

WE CAN GET THERE!

it was my fourth exhibition with Barbara and I always find her space difficult.

JD: It’s a horrible, ridiculous space. (smile)

HY: Yes, there’s a kind of aura, and there are books—they’re not necessarily in the exhibition space, but they are so present. The difficulty, I think, has to do with respect. I have too much respect for whatever is in the gallery, as everything is part of Barbara’s personality and activity—so eventually it is no longer a neutral space. In order to “domesticize” the space, I had to come up with some way to transform it. And with your wall paintings it was more or less solved.

I have a tendency to interpret objects figuratively, which is quite common I think—a lot of people see a chair as a human figure. I used to work with furniture this way. Whatever I picked up, I’d use to portray someone—a historical or literary figure—or an anonymous one. This series—what I call *Non-Indépliables* (2006/2009–2010)—is made of drying racks for laundry, which you can fold and unfold. Previously I made work with drying racks, but I wouldn’t call it

JIMMIE DURHAM is an American-born sculptor, essayist and poet, currently living in Rome and Berlin.

JIMMIE DURHAM & HAEGUE YANG
& MARK WELZEL

JD: You like to be uncomfortable, don’t you?

HY: I do invite such troubles; I have a little religion about this kind of difficulty.

JD: Do you think Jesus likes you, as you suffer?

HY: I have no nameable god to worship. There isn’t even a nameable religious attitude. Yet I invite suffering...

Anyhow, at that house I used a drying rack for the first time as a symbolic gesture, as a sign that the house was active. All around the neighborhood people hung their laundry outside, which looked like flags marking the status of the household—like ships do. I also used to live in a kind of impoverished neighborhood and there were a lot of shamans living there too, who put flags outside. Sometimes you’d see Buddhist flags divided into two sections, red and white. And between those flags, there were often ordinary drying racks filled with laundry.

JD: That’s nice.

HY: But in the “Closures” exhibition, there were many