

Accommodating the Epic Dispersion

HAEGUE YANG IM GESPRÄCH MIT T. J. DEMOS

T. J. Demos [TJD] Als Du 2012 Deine Auftragsarbeit für das Haus der Kunst vorbereitet hast – wie dachtest Du, Dich der schwierigen Geschichte der Architektur des Ortes anzunähern? Das neoklassizistische Gebäude wurde ja in den 1930er-Jahren nach Plänen des Architekten Paul Ludwig Troost errichtet und steht für die Monumentalarchitektur des Dritten Reichs.

Haegue Yang [HY] Ausgangspunkt war mein Interesse dafür, wie uns die koloniale Geschichte betrifft und verändert. Wenn Kolonialisierung heute auch eine andere Form hat als in der Vergangenheit, ist sie in den Kraftströmen um uns herum doch ziemlich gegenwärtig, so wie die Luft, die wir atmen. Vom europäischen Faschismus der Zeit des Zweiten Weltkriegs bis hin zu den heutigen kolonialen Phänomenen, die sich als wirtschaftliche Errungenschaften tarnen – mir scheint es, als ob das Erbe des Kolonialismus nie wirklich seinen Einfluss auf uns aufgegeben hat. Die Folge davon ist, dass immerwährend Menschen auswandern und auseinandergehen statt sich in einer Gemeinschaft niederzulassen. Das geschieht um des reinen Überlebens willen oder auf der Flucht vor Gewalt und Gefahr oder auf der Suche nach einem besseren Leben. Die meisten positiven Ideen, die man mit dem Sich-Niederlassen oder dem Bilden einer Gemeinschaft verbindet, scheinen entweder nicht durchführbar oder trügerisch zu sein, während es der Realpolitik zum großen Teil nicht gelingt, die Gegen-Erzählung dieser Migrations- und Exilbewegungen zu berücksichtigen. Anders ausgedrückt, werden die von der Norm abweichenden Bewegungen, die die Grenze überschreiten und sich gegen den konventionellen Nationalstaat wenden, nur ausfindig gemacht, um kontrolliert und unterdrückt zu werden, nicht, um beachtet und verstanden zu werden.

Ich kann nicht aufhören, die Zahlen und Ereignisse zu untersuchen, die für das Verständnis der nur schwer fassbaren Aspekte der kolonialen Umstände, unter denen wir heute leben, wichtig zu sein scheinen. Die Herausforderung, die sich mir im Haus der Kunst stellt, ist eine Antwort auf meinen Wunsch, die Einfachheit von Dichotomien zu überwinden, mich den noch nicht offengelegten Komplexitäten von kolonialer Dispersion oder Streuung und Migration anzunähern, von der rein physischen Abwanderung bis hin zum seelischen Zusammenbruch. Tatsächlich gibt es für mich zwei Ausgangspunkte: Der eine besteht darin, die Schwierigkeit zu erkennen, eine Beziehung zum Haus der Kunst und seiner traumatischen Geschichte herzustellen, der andere liegt in der Herausforderung, den gewaltigen Ausmaßen des Gebäudes gegenüberzutreten.

TJD Deine Arbeit basiert häufig auf umfangreichen historischen Recherchen und stimmt insofern mit der neokonzepuellen Kunst überein, die das Archivalische und Empfindungen der postkolonialen Zeit berücksichtigt. Hier fällt mir zum Beispiel Dein Theaterprojekt für die DOCUMENTA (13) ein, das sich auf das Buch *La Maladie de la mort* bezieht und auf das Leben und Werk von Marguerite Duras anspielt. Was Dein aktuelles Projekt betrifft, erwähntest Du, dass Du Dich ihm über die Schriften des koreanischen Autors Suh Kyungsik gedanklich genähert hast und insbesondere über dessen Beziehung zum italienischen Holocaust-Überlebenden Primo Levi. Levis Geschichte wies Suh einen Weg, sich mit der Unterdrückung im Südkorea der 1970er-Jahre zu befassen, als Suhs Brüder für ihre Rollen in der Demokratiebewegung gefoltert wurden. Es scheint, als ob das Herstellen von Beziehungen zwischen unterschiedlichen geopolitischen Kontexten und Geschichten Dir einen Weg aufgezeigt hat, die Gegenwart zu verstehen, sich Orten mit einer traumatischen Vergangenheit zu nähern, auch wenn dies eine Anzahl letztendlich unmöglicher Übertragungen beinhaltet.

HY Dass ich auf Suh Kyungsik gestoßen bin, ist schon eine Weile her. Zuerst las ich *Begegnung*¹, eine Publikation aus dem Jahr 2007 über Suhs Gespräche mit dem koreanischen Philosophen Sang-Bong Kim. Was mich sehr beeindruckt hat, ist der freundliche und höfliche Gedankenaustausch über gegensätzliche Ansichten und die präzise Diskussion von Aspekten, die Nation und den Staat, die Menschen und das Volk, die Diaspora, die Dekolonialisierung oder den Anti-sowie den Postkolonialismus betreffen.



DOCUMENTA (13): *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense* 2012

Dieser Text war der Beginn meiner einseitigen „Begegnung“ mit Suh Kyungsik, und dann las ich auch seine anderen Bücher.

Wie bei meinen Recherchen zu Marguerite Duras erfuhr ich nicht nur viel über seine Gedanken, sondern auch über sein Leben. Ich möchte ihn kurz vorstellen: Suh Kyungsik wurde 1951 in Kyoto geboren, als dritter Sohn einer koreanischen Familie. Sein Großvater war auf der Suche nach einem besseren Leben nach Japan ausgewandert – er war einer von etwa 1,5 Millionen Koreanern, die als direkte oder indirekte Folge von Japans Politik des Totalen Krieges von 1926 bis 1945 nach Japan kamen. Nachdem Korea 1945 vom imperialistischen japanischen Kolonialismus befreit worden war, kehrten viele Koreaner, unter ihnen auch Suh Kyungsiks Großvater, in ihr Heimatland zurück. Aus wirtschaftlichen Gründen blieben aber auch sehr viele von ihnen in Japan, wie auch Suh Kyungsiks Vater. In Korea herrschte nämlich nicht nur das politische Chaos, es war nach der Ausbeutung durch die Kolonialmacht Japan auch ökonomisch zerstört.

Die in Japan lebenden ehemaligen Untertanen aus den Kolonien wurden von 1945 bis 1951, in den Jahren zwischen Japans Niederlage im Zweiten Weltkrieg und dem Friedensvertrag von San Francisco², noch immer als Japaner angesehen. Dem Friedensvertrag zufolge hatten jedoch nur diejenigen Personen aus den ehemaligen Kolonien, die ihre Nationalität als südkoreanisch angaben – und nicht als „Chōsen“³ (ein Wort, das nur ihre Ethnie bezeichnet) –, Anrecht auf die japanische Staatsbürgerschaft. Dies verhinderte, dass Menschen wie Suh Kyungsiks Großvater, die Japan vor dem Abschluss des Friedensvertrags verlassen hatten, wieder in das Land einreisen konnten. Noch heute werden in Japan koreanische Japaner als Ausländer angesehen und leiden sowohl darunter, dass sie im täglichen Leben diskriminiert werden, als auch darunter, dass die japanische Regierung sie systematisch von den anderen Bürgern abgrenzt. Interessant ist Suhs umfassendes Interesse daran, zu verstehen, wie diese Korea-Japaner in der Zeit des Kolonialismus sich zu einem „Volk im Fegefeuer“ entwickelten – ein Zustand, der für sie niemals wirklich geendet hat.

TJD Beschreibt Suh Kyungsik in seinen Schriften diese komplexe Geschichte der Vertreibung und Migration und die schwierigen Umstände der Koreaner, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, nach dem Kolonialismus, in Japan zurückblieben?

HY Ja, insbesondere beschreibt er die Auswirkungen auf seine und viele andere koreanische Familien, die in einem Übergangsstadium zwischen imperialistischem Kolonialismus und modernem Nationalstaat gefangen waren, und wirft Licht auf das postkoloniale Phänomen, den Status eines „Quasi-Flüchtlings“ zu haben. Die Vorstellung des Quasi-Flüchtlings entstand zusammen mit der Definition des sogenannten Kukmin (國民), ein Begriff,

der den Bürger einer Nation bezeichnet, die sich nicht in irgendeiner Krise wie Krieg oder Völkermord befindet. Diese Kategorie negiert und ignoriert ein anderes Verständnis von Zugehörigkeit wie nach dem Wohnort oder der Ethnie, was denjenigen, die nicht zu den „Kukmin“ gehören, einen permanenten behelfsmäßigen Status zuweist, der in Japan als „Zainichi“ (在日) bezeichnet wird. Das bedeutet „in Japan ansässig“, obwohl die Koreaner die zweitgrößte ethnische Gruppe des Landes bilden. Dieser Status des dauerhaften Aufenthalts von Ausländern wird in drei Kategorien unterteilt: Chōsen, Südkoreaner und japanischer Bürger koreanischer Abstammung. Chōsen ist die Bezeichnung für diejenigen, die aus dem ungeteilten Korea nach Japan einwanderten, womit eine Verbindung zu der vor dem japanischen Kolonialismus in Korea herrschenden Chosun-Dynastie (1392–1897) impliziert wird. Diese Unterteilung ist eine der Ursachen für die Schwierigkeiten, denen sich die heutigen Korea-Japaner gegenübersehen: Innerhalb der Gesellschaft haben sie fast keine Stimme, da sie in diese nicht gewollten Kategorien eingeteilt wurden und deshalb in Japan nicht als Gemeinschaft handeln können, in einem Land, wo man ihnen eine eindeutige Identität und jegliches Gemeinschaftsgefühl oder -auftreten verwehrt.

TJD In gewisser Hinsicht scheint mir diese Situation derjenigen der postkolonialen Bevölkerungsgruppen zu ähneln, die heute in Europa und Großbritannien leben und von denen einige einen noch immer nicht eindeutigen Status ertragen müssen. „Immigrant“ ist keine geeignete Bezeichnung für Personen, deren Vorfahren zwangsweise in Kolonialreiche eingegliedert wurden und die vielleicht freiwillig „nach Hause“ in die Metropole gekommen sind. Doch werden sie und viele ihrer Nachkommen heute als Immigranten angesehen. Zugleich gibt es in der westlichen Welt in Bezug auf Migranten eine ähnliche Häufung neuer gesetzlicher Kategorien und Kontrollformen, die Teil neuer Arten von demografischer Überwachung sind. Sie antworten ebenso auf eine neu aufkommende neonationalistische Politik wie sie auch eine fremdenfeindliche Reaktion auf vermeintliche Fremde und Ausländer sind.⁴ Wie in Europa muss es zur schwierigen Geschichte der Koreaner in Japan auch ein umfangreiches visuelles Archiv geben.

HY Das ist tatsächlich der Fall – zum Beispiel der Film *Tod durch Erhängen* [Abb. 1] von Oshima Nagisa aus dem Jahr 1968. Mir war er schon vorher bekannt, doch habe ich nicht seine ganze Bedeutung erfasst, bis ich die Bücher von Suh Kyungsik las. Die Handlung des Films basiert auf dem Leben einer wirklichen Person, die als *R* bezeichnet wird, die man der Vergewaltigung und des Mordes anklagt und zum Tode verurteilt. Diese Handlung erfährt eine mit schwarzem Humor gespickte, an Bertolt Brecht erinnernde Wendung, als die Hinrichtung von *R* fehlschlägt und er sein Gedächtnis verliert. Der Stil, in dem das Vorgehen geschildert wird, mit dem die Staatsgewalt versucht, *R* dazu zu bringen, seine



Abb. 1: Tod durch Erhängen / Death by hanging, 1986, Oshima Nagisa

Verbrechen noch einmal zu gestehen, ist karikaturartig, doch trotzdem bringt der Film erbarmungslos die weit verbreitete Diskriminierung gegen Koreaner zum Ausdruck und enthüllt das ungerechte Handeln der Staatsgewalt und die vorherrschende Ansicht, dass Angehörige der koreanischen Ethnie Verbrecher sind. Es ist ein fantastischer Film, nicht nur in seiner Beschreibung der Härte dieser Diskriminierung und ihrem Fortdauern in Japan noch lange nach Ende des Imperialismus, sondern auch in seiner existenzialistischen und surrealistischen Schilderung der Gefangenhaltung und Hinrichtung von Koreanern.

TJD In welcher Beziehung steht diese Geschichte zu Deiner eigenen und zu der künstlerischen Herausforderung, die Du mit dem Projekt für das Haus der Kunst angenommen hast?

HY Was mich an Suh Kyungsiks Schriften besonders interessiert, ist, diese geschichtlichen Ereignisse und ihre Auswirkungen zu verstehen, und zwar anhand der Gedanken und Meinungen, die in seinen Büchern dokumentiert sind. Auch ist es faszinierend, jemanden zu beobachten und jemandem zu folgen, der seinerseits das Leben und das Werk anderer Menschen beobachtet, um seine eigene Situation zu verstehen. Diese Untersuchungsmethode war für mich äußerst inspirierend. Zum Beispiel das Interesse Suhs für Primo Levi, der 1987 starb, nachdem er unter italienischen Juden in Turin anscheinend wieder zu einem friedlichen Leben zurückgefunden hatte – nach all den Schmerzen

und Qualen, die er während des Holocaust in Auschwitz hatte erleiden müssen. Sein Tod war der Anlass für Suhs Reise nach Turin, und das Ergebnis dieser Reise war sein 1999 in Tokio erschienenes Buch, dessen Titel man mit *Eine Reise zu Primo Levi*⁵ (Abb. S. 70) übersetzen könnte. Zwischen den beiden Personen gibt es eine geheimnisvolle, aber dennoch ganz natürliche und logische Verbindung. Als Autor zieht Suh von Zeit zu Zeit, von Ort zu Ort. Manchmal beobachtet er jedoch, ohne dass er den von ihm beschriebenen Personen folgt. Beispielsweise gingen zwei seiner Brüder, Suh Sung und Suh Jun-sik, 1967 und 1969 zum Studium nach Südkorea. Als emanzipierte Korea-Japaner wollten sie die Trennung von ihrer Muttersprache und -kultur überwinden. Doch standen sie schon bald den Lebensbedingungen unter einer Militärdiktatur gegenüber und trafen die Entscheidung, sich der koreanischen Demokratiebewegung anzuschließen. Sie wurden der Spionage für Nordkorea angeklagt und 1971 festgenommen, weil sie durch ihre illegale Reise nach Nordkorea das koreanische Gesetz für nationale Sicherheit verletzt hätten (wie Suh Kyongsik hatten sie südkoreanische Pässe). Suh Sung wurde zum Tode und Suh Jun-sik zu fünfzehn Jahren Gefängnis verurteilt. Beide wurden schwer gefoltert, und Suh Sung unternahm einen Selbstmordversuch, aus Angst, fälschlicherweise den Namen eines Unschuldigen zu nennen. Er versuchte, sich selbst zu verbrennen, überlebte aber.

TJD Was passierte dann?

HY Suh Jun-sik wurde 1990 schließlich freigelassen – nach neunzehn Jahren Haft. Er hatte sich nämlich nicht der sogenannten ideologischen Umwandlung unterzogen, was seine Haftstrafe beträchtlich reduziert hätte. Beide Brüder wurden von der südkoreanischen Regierung als Kriminelle angesehen, ebenso wie die Koreaner von der japanischen Regierung in Japan, sie wurden physisch und politisch unterdrückt und in die unerwünschte Rolle von Flüchtlingen in Japan gedrängt. Diese menschliche Tragödie ist eng mit der Periode des Kalten Krieges und der Teilung ihres Heimatlandes in zwei Staaten verflochten. Suh Kyungsik ist vom Schicksal seiner Brüder ganz offensichtlich betroffen, er bemühte sich, ihnen zu helfen und sie zu unterstützen, doch fühlte er sich – als jemand der sowohl außerhalb dieser Ereignisse stand als auch unmittelbar an ihnen beteiligt war – recht hilflos.

TJD Werden also an diesem Punkt die Übereinstimmungen zwischen Suh und Primo Levi relevant? Die dann eine Parallele anderer kultureller und historischer Kontexte nahelegen, die Du für Deine Herangehensweise an den Aufstellungsort im Haus der Kunst und an die historischen Umstände im heutigen Deutschland für hilfreich hältst?

HY Ja. Auf seiner Reise zwischen den Ländern Südkorea, Nordkorea und Japan sollte Suh Kyungsik von all dem ja nicht so sehr betroffen sein wie seine Brüder. Und dennoch ist er massiv betroffen, und man kann seine Erfahrungen vielleicht mit denen des Holocaust-Überlebenden Primo Levi vergleichen. Beide, Levi und Suh, leben beziehungsweise lebten weit weg von der Heimat ihrer Vorfahren, beide haben eine sehr gute Ausbildung erhalten, in der Sprache des Landes, in dem sie ansässig sind (Italienisch im Fall von Levi, Japanisch in dem von Suh), wobei es sich auch um ihre Muttersprachen, jedoch nicht um die Sprachen ihrer ethnischen Herkunft handelt. Für beide ist ihre ethnische Identität der Grund für viel Schmerz und Leid, und beide wurden aus ihrem Heimatland vertrieben. Für sie war das Erfahren von Leid etwas Unvermeidbares, und bei beiden war ihre spätere zurückgezogene Lebensweise entsetzlich trügerisch, da ihr Leben im Grunde schon zerstört worden war.

TJD Die Geschichte von Suh Kyungsik bewegt Dich offensichtlich sehr.

HY Ich spüre, wie sich Suh Kyungsik in den Schriften quält, in denen er Primo Levi, seine Brüder und andere Personen beschreibt. Besonders beeindruckt haben mich die Passagen, in denen er Primo Levis Leben nachzeichnet, vielleicht, weil dieses eine so schreckliche Sackgasse war, denn die Umstände seines Todes, sein rätselhafter Selbstmord, kamen nach seinem Überleben des Holocaust und der darauffolgenden Rückkehr zur Normalität – einer Zeit, in der er sich abmühte, eine Erinnerung an seine Erfahrungen zu bewahren – einer dunklen Sackgasse gleich. Suhs Gedanken schweiften umher, als er nach Turin reist und die Wohnung besucht, in der Levi Selbstmord beging, und auch sein Grab. Wie er in seinem Buch schreibt, besuchte Suh Levis Grab häufig. Mir fällt es tatsächlich sehr schwer, dieses Zu-Levi-Reisen einfach so zusammenzufassen, denn es ist so vielfältig und doch so rätselhaft und zugleich ziemlich verzweifelt, aber ruhig und zurückhaltend, und es enthält so viele Facetten, die zu entdecken es lohnt. Suh ruft Levis gesamtes Leben in Erinnerung, seine Kindheit und auch sein Leben im Piemont als integrierter italienischer Jude. Er beschreibt Levis Zeit im Konzentrationslager, seine Rückkehr in seine Heimatstadt, in der sich nichts geändert zu haben schien, bis auf die Tatsache, dass einige Menschen verschwunden waren. Er untersucht Levis literarische Schriften und seine chemischen Arbeiten, und auch die Frage, warum er Selbstmord beging, nachdem er das alles überlebt hatte.

Diese Frage ist hilfreich, um Suh einen Ort zuzuweisen – einer Person, die in der postkolonialen Diaspora heranwuchs, die so voller Leben, so komplex und so intelligent ist und sich doch als Mitglied einer Minderheit so hilflos fühlt, die in das schwarze Loch zwischen der Normalität und der völlig irrsinnigen Abnormalität von Kolonialismus, Faschismus und einer

totalitären Gesellschaft gefallen ist. Suh scheint zwischen verschiedenen historischen Entwicklungen gelebt zu haben, zwischen der Zeit seiner Brüder in Seoul und der Zeit seines Vaters, und auch zwischen Levis Zeit und seiner eigenen. Er ist durch Kontinente und Zeiten, darunter gute und schlechte Zeiten, durch Zwänge und Wünsche gereist, hin und her zwischen dem Leben und dem Überleben als Einzelgänger. Ich fühle, dass ich bei seinen Reisen durch diese unterschiedlichen Zeiten und Orte dabei bin. Sein Leben und seine Geschichten haben eine epische Dimension. Tatsächlich bin ich zu der Ansicht gelangt, dass jede vom Kolonialismus betroffene Person sich zu unterschiedlichen Zeiten entwickelt, innerhalb unterschiedlicher Kulturen und geopolitischer Zusammenhänge, und dass ihre Geschichte immer eine epische Dimension enthält. Die Personen der Diaspora entwickeln sich immer in mehreren Zeitsträngen, so wie Suh die Zeiten von Chösen, von Südkorea, des imperialistischen Japan und Deutschlands entwirrt, und so wie er von Primo Levis Geburtsstadt Turin nach Auschwitz und auch zu dem Autor und Aktivist Edward Said reist, einem protestantischen Palästinenser im Exil, der schließlich Bürger der USA wurde.

TJD Wie kommt hier die Geschichte Palästinas ins Spiel? Zweifellos ist Said hier eine wichtige Figur, denn er schlug einen Weg vor, seine Erfahrung der Diaspora und des Exils zu ästhetischen Prinzipien umzuformen, und auch, diese Erfahrung zu nutzen, um die Beziehungen der Moderne zu geopolitischen, literarischen und künstlerischen Formen der Vertreibung in einem weiteren Sinne zu verstehen.

HY Suh Kyungsik sagt, dass er in den späten 1970er-Jahren die Schriften von Ghassan Kanafani (geb. 1936) entdeckt hat, eines palästinensischen Flüchtlings und Autors, der auch als Sprecher für die Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP) tätig war. Er wurde 1972 in Beirut durch eine Autobombe ermordet. Suh erkundete den Einfluss von Kanafanis Schriften auf die südkoreanische Demokratiebewegung in den 1970er-Jahren, wie sein Werk und auch andere Werke der arabischen Widerstandsliteratur die Intellektuellen in Südkorea beeinflussten, denn dort waren sie für die Definition und das Begreifen des eigenen Kampfes als Teil einer globalen Befreiungsbewegung der Dritten Welt wesentlich. Tatsache ist, dass ich Kanafanis Arbeiten noch nicht genau gelesen habe. Das ist für mich ein künftiges, von Suh inspiriertes Forschungsprojekt. Das Leben einer Person zu studieren ermöglicht mir häufig, nicht nur etwas über historische Ereignisse zu erfahren, sondern auch weitere Personen zu entdecken. Wie im Fall von Suh trägt das genaue Studium solcher Personen auch zu meiner besseren Wahrnehmung der komplexen Verbindungen zwischen ihnen bei, auch wenn ich weder eine Immigrantin noch ein Flüchtling noch eine Aktivistin bin.

TJD Um auf Dein Projekt für das Haus der Kunst zurückzukommen: Es gibt also ein Netz historischer Beziehungen, die auf beklemmende und nicht transparente Weise in Deiner Arbeit und deren formale Operationen eindringen. Dennoch denkt man an Dein Interesse, in Deinen Strick- und Makramee-Arbeiten ungleichartige Materialien miteinander zu verknüpfen – ist dies eine ästhetische Näherung an historische und geopolitische Verbindungen? Allgemeiner gesagt, was denkst Du in Anbetracht Deiner derzeitigen Arbeit über das Verhältnis zwischen Form und Inhalt, Material und Thema, Abstraktion und Geschichte?

HY Wie anderen Konzeptkünstlern in der Geschichte der Kunst geht es mir um die mögliche Nutzung der sozialen und historischen Realität zugunsten der Autonomie der Kunst. Das ist ein zu großes Thema, um an dieser Stelle dazu vollständig Auskunft geben zu können, doch für mich ist es wichtig, meinen Kampf fortzusetzen und diese unterschiedlichen Anliegen beizubehalten. Die Relationalität, die hier auf dem Spiel steht – die zwischen Ästhetik und Geschichte –, enthält letztendlich eine Aporie, die etwas ist, das, wie ich meine, eher aufrechterhalten als aufgelöst werden sollte. Doch ist es für mich schwierig und sogar schmerzlich, diesen Begriff zu verwenden, da er so viel enthält und zusammenfasst. Er verliert nur allzu leicht seine Präzision. Eine Aporie zwischen Form und Inhalt aufrechtzuerhalten, zwischen Material und Thema, Abstraktion und Geschichte, ist ein Akt des Übertragens des Kampfes im eigenen Leben und könnte deshalb als Zeichen der Bereitschaft verstanden werden, noch nicht ausgereifte Vorstellungen des Übergangs in Näheverhältnisse zu weben und zu gießen. Das Wort „Näherung“ interessiert mich, weil es einen Zustand des Näherkommens beschreibt, bei dem es sich eher um einen Prozess als um ein Resultat handelt. Ich empfinde meine Arbeit als relativ loyal gegenüber einer gewissermaßen konventionellen Auffassung der bildenden Künste, bei der es um Materialien, Raum und handwerkliches Können geht und ebenso um die Intention, körperliche und visuelle Erfahrungen zu vermitteln. Indem ich mich mit dringlichen Anliegen aus der Realität befasse, versuche ich, das labile und zugleich fest etablierte Gefüge des Unternehmens Ausstellung – innerhalb dessen ich einen Großteil meiner Werke schaffe – sowohl infrage zu stellen als auch zu festigen.

TJD In Deiner Kunst entwickelt sich zudem eine Beziehung zur Mobilität und zur Dislokation, die zu ästhetischen Ausdrucksweisen und Empfindungen werden und auch zu labilen und ephemeren Kräften, die Deine Arbeiten in die scheinbare Solidität und Stabilität des institutionellen Ortes hineinbringen. Wie siehst Du diese Aspekte Deines Schaffens?

HY In den letzten beiden Jahren habe ich den Schwerpunkt auf die Bewegung gelegt, in einem physischen und auch in einem nicht physischen

Kontext. Es gibt Bewegung im sozialen, im politischen, im künstlerischen Sinn und so weiter. Komischerweise kann physische Bewegung nur entstehen, wenn man das Gleichgewicht verliert und den fallenden Körper wieder auffängt, indem man sich bemüht, irgendeinen Mechanismus dieses Körpers zu mobilisieren. Bei beiden Vektoren – dem des Verlusts und dem des Wiedergewinns des Gleichgewichts – ist der Körper Ursprung und Ausgangspunkt. Ich vermute, dass für mich der institutionelle Rahmen ein Material gewesen ist, das es zu verlieren und wiederzugewinnen gilt und auch zu zerstören und wiederaufzubauen. Dasselbe gilt für die Materialien und Formen und auch für die Inhalte und historischen Narrative, die in meinen Arbeiten zum Tragen kommen. Eine dies nicht nutzende Verbindung lässt sich hier nur schwer erzielen, und dennoch sehen wir in der Analyse der Dynamik der Bewegung, wie der Mechanismus der wirkenden Kraft sowohl destabilisierend als auch stabilisierend ist; um Bewegung zu erzielen, ist es notwendig, beides ins Gleichgewicht zu bringen. Was ich mit „den Kampf fortzusetzen“ meinte, könnte als Prozess verstanden werden – etwas, bei dem es darum geht, Macht, Kontrolle und Koordiniertheit zu verlieren, jedes dieser Elemente aber auch in einer neuen Weise wiederzugewinnen. Ich muss die Macht und die didaktische Kontrolle über den Inhalt, die Realität und die Geschichte verlieren, um sie in einer neuen Weise wiederzugewinnen, in einer zu Material gewordenen Sprache. Der ganze Prozess des Lernens von Inhalten scheint immer lang und schwierig zu sein, und ihn zu verlieren, scheint allzu einfach. Zumindest hat dies meiner täglichen Arbeit hinreichend Dynamik verliehen, selbst wenn es nicht immer vielversprechend und mitunter auch fragwürdig anmutet, sich mit Dimensionen wie Raum, Maßstab, Gewicht und Länge zu befassen und mit Kategorien wie Geschichte und Politik, Philosophie und Biografien. Irgendwie durchlaufen alle von ihnen den Prozess der Negation, damit sie zugunsten von etwas anderem wieder konfiguriert werden. Ich musste ein anderes Medium finden, was mich an die Art erinnert, in der Suh begann, Personen in unterschiedlichen Kulturen und Kontexten zu betrachten, um sein eigenes politisches Wesen zu entwickeln und einen Rahmen zu schaffen, der sich von den vormaligen ideologischen, kolonialen oder nationalistischen Perspektiven unterscheidet.

TJD Kannst Du mehr darüber sagen, wie Suh in Deinem Kunstprojekt für München zum Tragen kommt? Nachdem wir seine Geschichte so ausführlich dargelegt haben, wäre es doch gut, sie stärker mit Deiner Arbeit *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-cathartic Volume of Dispersion* im Haus der Kunst in Verbindung zu bringen.

HY Ich kann nicht wirklich erklären, wie meine Forschungen zu Suh konkret in die Münchner Installation eingeflossen sind. Doch klingen die Themen, auf die er sich konzentriert, und seine Art des Forschens in den Sujets und der Methodik an, denen ich mich bei der Entstehung von *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-cathartic Volume of Dispersion* widmete. Ich habe ihn eingeladen, im Rahmen meiner Auftragsarbeit im Haus der Kunst einen Vortrag zu halten. Es wird auch eine Vorführung des Films *Tod durch Erhängen* geben. Ich verstehe die Reihe DER ÖFFENTLICHKEIT – VON DEN FREUNDEN HAUS DER KUNST – diese neue Serie jährlicher Auftragswerke, für die auch ich meine Arbeit schuf – nicht nur als visuelles Erlebnis im Ausstellungsraum, sondern auch als Forum, um die Forschungen, die die Installation durchdringen, bekannt zu machen und mit anderen zu teilen. So erscheint es mir richtig, Suh als Redner einzuladen, was mir auch die Gelegenheit bieten wird, ihn persönlich zu treffen. Ich glaube darüber hinaus, dass sein Besuch in München, in diesen von der Geschichte gezeichneten Räumlichkeiten, eine Bedeutung hat, da er ja auch nach Turin gereist ist, um das Grab und das Zuhause von Primo Levi zu besuchen. Wir, die Öffentlichkeit, können nun mit eigenen Ohren seine Stimme hören; jeder kann meine Fragen und meine Neugier teilen, als Suchender und als jemand, der noch nicht weiß, warum historische Persönlichkeiten Assoziationen auslösen, die historische Ereignisse oder Geschichten verdichten, enthüllen oder enthalten – und auch noch nicht weiß, wie diese Geschichten konkret in eine visuelle oder räumliche Form übertragen werden.

TJD Deine Erkundung von endloser Bewegung und Übersetzung, von Negation und Neuerfindung erinnert mich an Dein Projekt *Dress Vehicles*, [Abb. 2] das 2012 für die Tate Modern entstand. Die Arbeit befand sich in den gerade wieder genutzten Öltank-Räumen in der Nähe der Turbinenhalle und enthielt große, farbige, bewegliche Konstruktionen aus Aluminiumrahmen, Jalousien und textiler Makramee. Diese überwältigenden architektonischen Körper wurden von Darstellern umhergeschoben, die in ihnen steckten. Sie bewegten sich zum Klang eines Schlagzeugs, das ohne jede Vorgabe von Besuchern gespielt wurde, die zusätzlich über ein Mikrofon verfügten, und das Ganze wurde von einer flimmernden und mobilen Lichtvorführung begleitet. In Bezug auf diese Arbeit erwähnst Du als Deine Inspirationsquellen die „Heiligen Tänze“ und „Movements“ des russischen Esoterikers Georges I. Gurdjieff (1866–1949), der griechisch-armenischer Abstammung war, und die geometrischen Kostüme des Avantgarde-Theaters, insbesondere des *Triadischen Balletts* von Oskar Schlemmer, das 1922 uraufgeführt wurde (und darüber hinaus die ausdrucksstarke Kostümierung von Dragqueens). Baut auch Dein Projekt für das Haus der Kunst auf diesen Vorläufern auf?

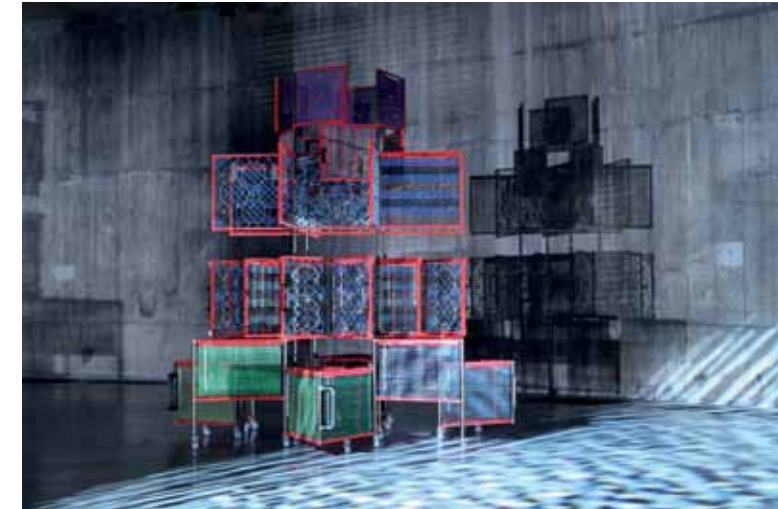


Abb. 2: *Dress Vehicle* – Yin Yang 2012

HY Ehrlich gesagt kann ich keine stringente Verbindung zwischen meinen anderen Jalousien-Arbeiten und *Dress Vehicles* herstellen. Die einzige Sache, die ich erwähnen möchte, ist, welche Funktion die Jalousien sowohl in *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-cathartic Volume of Dispersion* als auch in *Dress Vehicles* haben. Das Material dient dazu, bestimmte Formen, Körper und Konturen zu bilden, doch den Raum nicht völlig als eigenständigen Abschnitt einzuschließen oder zu definieren. Jalousien rahmen oder definieren den Raum nur halb, sie ermöglichen es, Bewegungen durch den Raum zu führen, ohne den visuellen Zugang oder den Zugang mittels anderer Sinne zu blockieren. Im Fall von *Dress Vehicles* drücken die Jalousien das Innen und das Außen aus, sie sind eine Haut, durch die man in die Außenwelt blicken kann.

Auch treten die Jalousien indirekt mit uns in Verbindung, indem sie ständig die Art ihrer Wirkung verändern: Sie blockieren oder öffnen den visuellen Zugang, je nachdem, welche Position wir im Verhältnis zu ihnen einnehmen. Selbst wenn eine Jalousie aus einer Perspektive völlig offen wirkt, erscheint sie, wenn wir uns bewegen und unsere Entfernung und den Blickwinkel verändern, plötzlich ganz geschlossen. Dieses Element der variablen Perspektive und der sich verändernden räumlichen Lage fügt der Wahrnehmung eine gewisse Durchlässigkeit hinzu, eine Durchlässigkeit, die von den Betrachtern beeinflusst werden kann – was beiden Projekten gemein ist.

Eine weitere Ähnlichkeit ist die räumliche Isolation beider Arbeiten, sowohl in den Tanks als auch im Haus der Kunst. Es geht weniger um die Machart einer Arbeit als um meine Herangehensweise an den Raum, die

durch eine gewisse Isolation definiert ist – eine Isolation von der Geschichte und von der Politik. Ich möchte diesen Ort der faschistischen und totalitären Geschichte mit dem Kontext der postkolonialen Diaspora überschreiben, mit anderen Worten, ihn von seiner historischen Zugehörigkeit emanzipieren und ihn in anderen Zeiten und Orten umhertreiben und zum Exilanten werden lassen. Der Raum muss sich in einem Status des Quasi-Exils befinden, wodurch er seine Zugehörigkeit verliert, um eine neue Art der Existenz im Hier und Jetzt zu gewinnen. Dann könnte er schließlich in der Lage sein, neue Sprachen in sich aufzunehmen, um Auskunft über das Hier und Jetzt zu geben. Ihn von seiner totalitären Geschichte zu lösen heißt auch, jegliches Gefühl eines ruhmreichen Abschlusses zu vermeiden, eine Meta-Erzählung abzulehnen, was zudem ein ziemlich feministisches Unternehmen ist. Es handelt sich eher um eine nicht-kathartische Erzählung, was nicht weit von einer Gegen-Erzählung entfernt ist, sich aber doch von einer solchen unterscheidet, die anerkennt, dass es etwas gibt, gegen das man sich wenden muss.

TJD Das klingt sehr schlüssig. Wie würdest Du die Beziehung zwischen der stilistischen Kohärenz Deiner skulpturalen Formen (der Tatsache, dass Deine Arbeiten Formen, Materialien und Herangehensweisen wiederholen und den für Dich typischen Stil aufweisen) und den sehr unterschiedlichen historischen Ereignissen beschreiben, die diese Arbeiten durchdringen? Gibt es einen potenziellen Verlust geopolitischer und historischer Spezifität, wenn Du diese Geschichten in Deine Arbeiten umformst und übersetzt?

HY Dazu kann ich Dir einige Assoziationen und Zitate aus anderen Texten anbieten, die diese Themen anzusprechen scheinen: Ich denke, dass die ästhetische Abstraktion eines Kunstwerks die Beschäftigung der Betrachter mit den spezifischen historischen Ereignissen und Geschichten, die dieses Werk durchdringen, nicht ausschließt. In seinem Essay „Die Wiedergewinnung des Verlusts: Der ‚Duras’sche Zustand‘ in der Ethik der Konzeptkunst“ bemängelt Bart van der Heide, dass die heutige Konzeptkunst häufig so abstrakt ist, dass die Position des Künstlers oder Themas im Diskurs nicht sichtbar wird; doch gleichzeitig erkennt er an, dass eine deutliche politische Bezugnahme nicht die einzige Form ethischen künstlerischen Engagements ist.⁶

Ich glaube, dass die ästhetischen Werkzeuge des Künstlers ganz eigene Formen der Erfahrung bieten können, da sie die historischen Erzählungen auf Arten verständlich machen, die linguistisch nicht erklärbar sind. Ein „zeitgenössischer Künstler“ zu sein, heißt, die politische Dimension der Sprache zu verstehen und zum Thema zu machen, und auch die Art, in der dominante Politik Ungerechtigkeit behandelt, erzeugt und vermehrt.⁷ Doch

verwendet die Ästhetik dann ihr eigenes Vokabular, das die Regeln des Raums und der Interaktion auf andere Weise anspricht und ihnen (auch politisch) widerspricht, anders als es die gesprochene Sprache tut. Der in Kuba geborene amerikanische Künstler Felix Gonzalez-Torres hat die Beziehung zwischen Ästhetik und Politik sehr gut beschrieben: „Ich sage, das Beste an Ästhetik ist, dass die Politik, die sie durchdringt, völlig unsichtbar ist. Tatsächlich sprechen wir, wenn wir über Ästhetik reden, über eine ganze Reihe von Regeln, die jemand aufgestellt hat. [...] Die erfolgreichsten politischen Handlungen sind die, die nicht ‚politisch‘ zu sein scheinen.“⁸ Diese Art, mit den „Regeln“ des Erlebens herumzuspielen, ist ein wichtiger Aspekt meiner Jalousie-Installationen.

Die historischen und biografischen Besonderheiten des Lebens bestimmter Personen sind für mich eine wichtige Quelle, um diese Themen zu erfassen und über sie nachzudenken. Doch ist es das, was diese vielen verschiedenen Menschen und Gruppen *gewöhnlich erleben*, was mich antreibt, mich immer wieder von der einen historisch spezifischen Biografie zu einer ganz anderen hinzubewegen. Diese Besonderheiten helfen mir, verschiedene Perspektiven und Aspekte dieser Thematik von Gemeinschaft und Beweglichkeit wahrzunehmen, allerdings muss der künstlerische Ausdruck dieser Themen von mir kommen und in dem künstlerischen Vokabular, mit dem ich „spreche“, wiedergeben, wie ich sie verstehe. Aber das ist ein „Ich“, das durch die Konfrontation mit diesen sehr heterogenen Forschungen inspiriert und in gewisser Weise auch verändert wurde.

TJD Wie bist Du zu dem Titel für Dein Münchner Projekt gelangt?

HY Der Titel ist ziemlich lang, und wie so häufig habe ich versucht, seine Sperrigkeit irgendwie zu reduzieren. Doch in diesem Fall dachte ich, dass der lange Titel auf eigentümliche Weise gut mit der Menge Luft übereinstimmt, die wir spüren, wenn wir durch die verschiedenen Schichten von Jalousien nach oben an die Decke im Haus der Kunst blicken, die ganze Strecke bis zum Ende dieses Raums schauen. Tatsächlich erwarte ich, dass die Menge der Worte sowohl Einfluss als auch Bedeutung erhält und dass in ihr die Themen der Migration, der Vertreibung, der postkolonialen Diaspora, des erzwungenen Exils und so weiter anklingen.

Der Begriff Dispersion kommt im Titel zweimal vor, was von Bedeutung ist. Das Wort Dispersion – Streuung – hat nicht unbedingt eine positive Konnotation, wenn man es mit Worten wie „Einheit“ und „Konsens“ vergleicht. Doch glaube ich, dass es ein in unserer Zeit häufiges Phänomen beschreibt, in der so viele Menschen reisen, aus- und einwandern und viele Paare und Familien aus diversen Gründen nicht zusammenleben. Ich wollte dieses Phänomen behandeln, ohne zu urteilen, ungeachtet der Tatsache, dass

historisch und auch aktuell der Grund für die Trennung vom Heimatland häufig Unrecht war oder ist. Vielmehr möchte ich die Diskussion öffnen, indem ich die Aufmerksamkeit auf das weite, breite und vielschichtige Bild der Dispersion richte, die uns umgibt, und darauf, wie Gemeinschaft aufgrund der Bewegungen von Menschen gebildet oder aufgelöst wird. Wenn man solche Phänomene beobachtet, besteht die Tendenz, dass man versucht, in Anbetracht eines Problems nach einer Lösung zu suchen. Das Wort „non-cathartic“ – nicht kathartisch – legt eine weniger lösungsorientierte, weniger problematisierende Perspektive nahe, denn ich möchte eine Zeitlang bei diesen Phänomenen bleiben, um sie ausführlich zu betrachten und sie zu verarbeiten, indem ich bei ihnen verweile. Mit anderen Worten, ich lasse die Phänomene in mir ihre ganze Bedeutung entwickeln. Ich stelle mir den Raum im Haus der Kunst als einen Raum vor, der eine Struktur der Dispersion beherbergt, eine Art dreidimensionaler Karte der Dispersion, und lade andere ein, das alles in angemessener Weise zu betrachten und zu überdenken.

- 1 Anmerkung der Übersetzerin: Der Buchtitel wurde aus dem Koreanischen ins Englische übersetzt. Der Originaltext wurde auf Japanisch herausgegeben.
- 2 Der Friedensvertrag zwischen Japan und einem Teil der Alliierten (der allgemein als Vertrag von San Francisco oder Friedensvertrag von San Francisco bezeichnet wird) wurde offiziell am 8. September 1951 im War Memorial Opera House in San Francisco von 48 Nationen unterzeichnet. Er trat am 28. April 1952 in Kraft. Der Vertrag markierte das offizielle Ende des Zweiten Weltkriegs und das Ende der Kolonialherrschaft Japans und sprach den Zivilisten und ehemaligen Kriegsgefangenen, die unter den Kriegsverbrechen der Japaner gelitten hatten, Entschädigungen zu.
- 3 Chōsen hat zwei Bedeutungen. zum einen umfasst der Begriff die koreanische Diaspora in Japan und China, zum anderen bezeichnet er die Chosun-Dynastie (1392-1897), die letzte Dynastie des koreanischen Königreiches.
- 4 Zum Thema zeitgenössische Kunst und Migration siehe T. J. Demos, „Durham/NC: Duke University Press 2013.
- 5 Anmerkung der Übersetzerin: Der Buchtitel wurde aus dem Koreanischen ins Englische übersetzt. Der Originaltext wurde auf Japanisch herausgegeben.

- 6 Vgl. Bart van der Heide, „Die Wiedergewinnung des Verlusts: Der Duras'sche Zustand' in der Ethik der Konzeptkunst“, in: Melanie Ohnemus (Hrsg.), „Ausst.-Kat., Portikus, Frankfurt am Main, Berlin und New York: Sternberg Press 2010, S. 58–67, hier S. 63ff. Van der Heide schreibt: „Das diskursive Subjekt wird durch eine symbolische Interpretation dieses Subjekts ersetzt mittels materieller Abstraktion, der Stummheit der ‚Sinnstifterin‘ und der Darstellung von Abwesenheit. (...) In ästhetischer Hinsicht befindet sich Haegue Yang an der Schwelle zur formalistischen Abstraktion, ihre Arbeiten sind selbstreflexiv. Doch ihr offensichtliches politisches und soziales Engagement als Person verhindert, dass der Diskurs der Konzeptkunst sie tatsächlich über diese Schwelle stößt. In Antwort darauf schlägt Yang eine eher philosophische und ästhetische Interpretation des konzeptuellen Arbeitens vor und eine Form der Ethik, die über einen eindeutigen politischen, sozialen oder kulturellen Bezug hinausgeht.“
- 7 Siehe „Ausst.-Führer, Arnolfini, Bristol, Bristol 2011, S. 7.
- 8 Felix Gonzalez-Torres, zit. nach Nancy Spector (Hrsg.), „Ausst.-Kat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1995, S. 13.

Accommodating the Epic Dispersion

HAEGUE YANG IN CONVERSATION WITH T. J. DEMOS

T. J. Demos [TJD] In preparing for your 2012 commission at Haus der Kunst, how did you think about approaching the difficult history represented by the architectural site, given that the neoclassical building was constructed during the 1930s following plans of architect Paul Ludwig Troost, representing the Third Reich's monumental Nazi architecture?

Haegue Yang [HY] I began with my interest in how colonial history affects and transforms us. Even if colonization takes shape differently now than in the past, it's quite present in the stream of power around us, like the air we breathe. Ranging from European fascism at the time of World War II to contemporary colonial phenomena disguised in economic form, it seems to me that the legacy of colonialism has never really ceased to maintain its impact on us. As a result, people migrate and disperse constantly for survival, fleeing from violence or danger, or for a better life, instead of getting settled in a community. Most of the positive ideas associated with settlement or building a community seem either to fail or deceive, while most of what constitutes real politics falls short of paying attention to the counter-narratives in these migrations and exiles. In other words, the non-conformist movements that cross the border and go against the conventional nation-state are only traced in order to be controlled and suppressed, rather than being observed and understood.

I can't stop myself from examining the figures and events that seem significant to comprehend the elusive aspects of the colonial circumstances in which we are living today. For me, the challenge I am facing at Haus der Kunst responds to my desire to overcome the simplicity of dichotomies, to get closer to the as-yet unfolded complexities in the colonial dispersion and migration ranging from physical exodus to mental break-down. In fact, I have two starting points: One is recognizing the difficulty of relating to Haus der Kunst and its traumatic history, and the other is the challenge of confronting the epic volume of the building's physical space.

TJD Your work is often based in extensive historical research, in line with neo-conceptual art with an archival impulse and postcolonial sensitivities. Your recent theatrical project related to the book *The Malady of Death* for DOCUMENTA (13), for instance, comes to mind, with its allusion to the life and writings of Marguerite Duras. Regarding your current project, you've mentioned to me that you've been thinking about it via the writings of the



DOCUMENTA (13): *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense* 2012

Korean writer Suh Kyungsik, and specifically his relation to the Italian Holocaust survivor, Primo Levi, whose story offered Suh a way of approaching the oppressive context in South Korea in the 1970s, when Suh's brothers were tortured for their role in the democracy movement. It appears that establishing relations between different geopolitical contexts and histories offers a way for you to make sense of the present, to approach sites marked by traumatic histories, even if it involves a set of ultimately impossible translations.

HY It has been a while since I came across Suh Kyungsik, in fact first by reading *Encounter 1*, a 2007 publication in which he conversed with the Korean philosopher Sang-Bong Kim. I was very impressed by their friendly and polite exchange over their opposing views and precise discussion of topics relating to nation and state, people and folk, diaspora and de- or anti- as well as post-colonialization. With that text, I began my one-sided 'encounter' with Suh Kyungsik by reading his other books.

As I experienced in my research into Marguerite Duras, I not only got to know his thoughts but also his biography. To introduce him briefly: Suh Kyungsik was born in 1951 in Kyoto as the third son of a Korean family. His grandfather had decided to immigrate to Japan in search for a better life – one of approximately one million and a half Koreans who had come to Japan either as a direct or indirect result of Japan's policy of Total War from 1926 to 1945. After Korea had been liberated from Japanese imperial colonialism in 1945, many Koreans, among them Suh Kyungsik's grandfather, returned to their homeland. However, a large number of them remained in Japan for economic

reasons, as Suh Kyungsik's father did, since Korea was not only in political chaos, but also economically devastated by Japan's colonial exploitation.

While former colonial subjects living in Japan were still considered Japanese during the time between Japan's defeat in 1945 and the 1951, according to the San Francisco Peace Treaty² only those former colonial subjects who signed their nationality as South Korean rather than "Chōsen,"³ a word that designated only their ethnicity, could claim Japanese citizenship. This prevented the re-entrance of those who, like Suh Kyungsik's grandfather, had left Japan before the Peace Treaty. Until this day, Korean Japanese in Japan are still considered foreigners suffering from both general discrimination in their daily lives and systematic differentiation by the Japanese government. What's interesting here is Suh's broad interest in comprehending how those Korean Japanese emerged as people in limbo during colonization, which for them never really ceased.

TJD Does Suh Kyungsik describe this complex history of displacement and migration, and the difficult postcolonial circumstances of Koreans left in Japan after World War II in his writings?

HY Yes, particularly the effect on his and many other Korean families caught at the threshold between imperial colonialism and the modern nation-state, illuminating the postcolonial phenomenon of having a "quasi-refugee" status. The notion of the quasi-refugee emerged with the definition of the 'Kukmin' (國民), meaning a citizen of the nation outside of any emergency context, such as war or genocide. The category denies and ignores other understandings of belonging according to residence or ethnicity, leaving those who are not 'Kukmin' to live in a sustained temporary status in Japan as 'Zainichi' (在日), meaning resident in Japan, even though Koreans are the country's second largest ethnic group. This permanent residency status for foreigners is broken down further into three categories: Chōsen, South Korean, and Japanese citizens of Korean descent. Chōsen designates those who immigrated to Japan from undivided Korea, implying a connection to the Chosun dynasty (1392–1897) before Japanese colonialism. These distinctions are one source of difficulty for Korean Japanese today, who have almost no voice in society since they are divided into these unwanted categorizations and therefore can't act as one community in Japan, where they are left without a distinct identity and without any communal presence or feeling.

TJD This situation strikes me as somewhat similar to the postcolonial populations living in Europe and the UK today, some of whom continue to suffer an uncertain status. "Immigrant" isn't the appropriate term for those whose ancestors were once forcibly made part of colonial empires and who

may have voluntarily come “home” to the metropolis. But that’s how they and many of their descendants are regarded today. At the same time, there is a similar dispersion of new migrant legal categories and forms of control in the West as part of new modes of demographic surveillance, answering an emergent neo-nationalist politics and a xenophobic response to supposed aliens and foreigners.⁴ As in Europe, there must also be an extensive visual archive that narrates this difficult history of Koreans in Japan.

HY Indeed, take the film, *Death by Hanging* (1968) [Fig. 1 – p. 53] by Oshima Nagisa. I had known about this film before, but I didn’t comprehend its meaning thoroughly until I read Suh Kyungsik’s books. In the film, the story is based on a real figure, referred to as *R*, who is accused of rape and murder and sentenced to death. The plot takes a dark-humored Brechtian turn when *R*’s execution fails and he loses his memory. Despite the narrative’s caricature-like style, which shows the process with which the authorities attempt to make *R* re-acknowledge his crime, the film mercilessly expresses and captures the widespread racial discrimination against ethnic Koreans, revealing the unjust state violence and a view of ethnic Koreans as criminals. The film is fantastic, not only in its description of the harshness of the discrimination and the way in which it continued in Japan even after the end of the imperial period, but also in its existential and surrealistic depiction of the practice of jailing and executing Koreans.

TJD How does this history relate to your own story, and to the artistic challenge you’ve set for yourself in taking on the Haus der Kunst project?

HY My interest in studying Suh Kyungsik’s work is to gain an understanding of these historical events and their effects through the thoughts and opinions recorded in his books. It is also intriguing to observe and follow someone who is, in turn, observing other people’s lives and work in order to comprehend his own situation. I’ve found this methodology of investigation highly inspirational. For instance, take Suh’s interest in Primo Levi, who died in 1987 after reestablishing a seemingly peaceful life among Italian Jews in Torino after all the pain and suffering he had experienced in Auschwitz during the Holocaust. His death motivated Suh’s journey to Torino and resulted in the book *A Journey to Primo Levi*⁵ (Tokyo, 1999). There is a mysterious yet most natural and logical tie between them. As a writer, Suh migrates from time to time, from place to place. Yet sometimes he would also observe without following his subjects. For instance two of his brothers, Suh Sung and Suh Jun-sik, went to South Korea to study in 1967 and 1969. As emancipated Korean Japanese, they wanted to get over their dislocation from their mother tongue and culture. However, they soon encountered the political situation of life

under a military dictator and decided to join the democratization movement in Korea. They were accused of being North Korean spies and arrested in 1971 for violating the Korean National Security Law through their illegal trip to North Korea (like Suh Kyongsik, they had South Korean passports). Suh Sung was sentenced to death and Suh Jun-sik to fifteen years of prison. Both were severely tortured, and Suh Sung, out of fear of falsely naming someone innocent, attempted suicide by burning himself, but survived.

TJD So what happened then?

HY In the end, Suh Jun-sik was released in 1990, after nineteen years of incarceration, due to his refusal to submit to so-called ideological conversion, even though his acceptance would have significantly reduced his sentence. Respectively, both were regarded criminals by the South Korean government, like the Koreans in Japan by the Japanese government, and physically and politically suppressed and forced into the unwanted position of being refugees



A Journey to Primo Levi, Tokyo 1999

in Japan. This tragedy is densely interwoven with the Cold War period, when their homeland was and is ideologically divided in two. Suh Kyungsik is clearly affected by his brothers' destiny and made efforts to help and support them, but felt he was helpless, as someone both outside of the events, yet deeply involved in them as well.

TJD So this is where the convergence between Suh and Primo Levi becomes relevant and which then suggests a parallel between divergent cultural and historical contexts that you find helpful in your approach both to the site of Haus der Kunst and to the historical circumstances in Germany today?

HY Yes. Given this journey between the countries of South Korea, North Korea and Japan, Suh Kyungsik would appear to have been less affected by it all than his brothers. Yet nevertheless, he remains severely affected and his experience may perhaps be comparable to Primo Levi's as a Holocaust survivor. Both Levi and Suh live away from the homeland of their ancestors, both are highly educated in the language of their country of residence (Italian in Levi's case, Japanese in Suh's), which are their mother tongue, yet not necessarily the language of their ethnic origin. For both, their ethnic identities were the source of pain and suffering, and both faced expulsion from their homelands. For them, the experience of suffering was inevitable, and the retiring nature of their later lives were in each instance unbearably deceptive since in effect, their lives had already been destroyed.

TJD You are clearly moved by Suh Kyungsik's history.

HY I feel Suh Kyungsik's agonizing process in his writings, in which he describes Primo Levi, his brothers, and other figures. I particularly found the passage where he traces Primo Levi's life compelling, perhaps because it has such a confounding dead end, since the circumstances of his death, his mysterious suicide, created a dark cul-de-sac coming as it did after his survival of the Holocaust, then a return to normality during which he struggled to retain a recollection of his experiences. Suh's thoughts wander as he physically journeys to Torino and visits the apartment where Levi committed suicide and then his tomb. In his book, Suh writes that he visits Levi's tomb often. In fact, I have a hard time summarizing his act of journeying to Levi simply as such, because it's so rich yet enigmatic, at the same time quite desperate but calm and modest, presenting so many facets worthy of discovery. He recalls Levi's entire life, his childhood as well as his integrated life as an Italian Jew in Piedmont. He describes Levi's time in the concentration camp, his return to his hometown, where nothing seemed different, except that some people had

disappeared. He examines Levi's writings and works, both in literature and in chemistry, and the question, why he committed suicide after having survived all of this?

The question helps to locate Suh, a person who grew up in the postcolonial diaspora, who is so vivid, complex, and intelligent and yet feels so helpless as a member of an absolute minority, who falls into a black hole between normality and the most insane abnormality of colonialism, fascism, and totalitarian society. He seems to have lived between histories, between the time of his brothers in Seoul and that of his father, as well as between Levi's time and his own. He travels across continents and temporalities, good and bad times, necessity and desire, between life and survival as a loner. I feel I am with him on his journeys across these different times and places. His life and stories possess an epic dimension. In fact, I've found that every colonial figure unfolds at different times, within different cultures and geopolitics, and their narrative inevitably gains an epic dimension. The figures of diaspora always unfold in multiple timelines, as Suh unravels the times of the Chōsen, of South Korea, Imperial Japan, and Germany and as he travels from Primo Levi's birthplace Torino to Auschwitz and also to the exiled Palestinian writer and activist, Edward Said, who was born to a Protestant family and eventually became a US citizen.

TJD How does Palestinian history enter into this? Clearly, Said is a relevant figure here, as he proposed a way of transforming his experience of diaspora and exile into aesthetic principles, and also using that experience to understand, more broadly, modernism's relation to geopolitical and literary and artistic forms of displacement.

HY Suh Kyungsik reveals that he encountered the writings of Ghassan Kanafani (born in 1936) in the late 1970s. Kanafani was a Palestinian refugee and writer, who also worked as a spokesman for the Popular Front for the Liberation of Palestine (PFLP). In 1972, he was assassinated in Beirut in a car bombing. Suh explored the impact of Kanafani's writing in the South Korean pro-democracy movement during the 1970s, how his writing as well as other works of Arab literature of resistance influenced intellectuals in South Korea, where it was instrumental in defining and conceiving their own struggle as part of a global Third World liberation movement. In fact, I haven't studied Kanafani's works closely yet. It will be my future research, inspired by Suh. Studying one figure often enables me to discover not only historical events, but also other figures. As with Suh, studying such figures also illuminates my perception of the complex connections between them, even if I am neither an immigrant nor a refugee nor an activist.

TJD To return to the Haus der Kunst project, we have a web of historical connections that enter uneasily and non-transparently into your work and its formal operations. Nonetheless one thinks of your interest in tying disparate materials together in your practice of knitting and of macramé – is this an aesthetic approximation of historical and geopolitical connectivity? More broadly, how do you think of the relationship between form and content, material and subject, abstraction and history in regard to your current work?

HY Like other conceptual artists in the history of art, I'm concerned with the possible exploitation of social and historical reality for the sake of art's autonomy. It's too big a subject for me to answer completely now, however, what is important to me, is to continue my struggle and to maintain these various concerns. The relationality that is at stake here – between aesthetics and history – ultimately contains an aporia that is something I think should be maintained rather than being solved. However, for me it's too difficult, even painful, to use this term because it contains and summarizes so much. It's easy to lose its precision. Maintaining an aporia between form and content, material and subject, abstraction and history, is an act of translating the struggle in one's life and therefore could be understood as a sign of willingness to weave and cast not-yet-cultivated notions of passage into relations of proximity. I find the word "proximity" interesting, since it describes a status of getting closer, which is a process rather than a result. I consider my work relatively loyal to a certain conventional notion of the visual arts, involving materials, space, and craft, and also the intention to mediate physical and visual experience. By dealing with urgent matters of reality, I try to challenge as well as reinforce both the precarious and extremely established framework of the exhibition enterprise, where I mostly create my work.

TJD Your art also develops a relation to mobility and dislocation, which become aesthetic expressions and sensibilities, as well as precarious and ephemeral forces that your work introduces into the apparent solidity and stability of the institutional site. How do you see these aspects of your work?

HY During the past two years, my focus has been on movement, both in a physical and non-physical sense. There is social movement, political movement, artistic movement, cultural movement, and so on. Funnily enough, physically, movement can only start by losing balance and re-catching the falling body with an effort of mobilizing some mechanism of that body. In both vectors of losing and regaining balance the body is the origin and starting point. I guess for me the institutional framework has been a material to lose and regain yet also to destroy and rebuild. The same goes for the materials and forms, as well as the content and histories that factor into my work. A non-exploitative engagement

is hard to achieve, and yet we see in the analysis of the dynamics of movement how the mechanism of agency is both destabilizing and stabilizing; balancing the two is necessary to achieve movement. What I meant by maintaining a struggle could be understood as a process – a matter of losing power, control, and coordination as well as regaining each in a new manner. I need to lose the power of and didactic control over content, reality, and history, in order to regain them in a new manner, in a materialized language. The whole process of learning about content seems to be always long and difficult, and losing it seems too simple. At least, it has provided sufficient dynamics in my daily work, even if not always promising and sometimes uncertain, in dealing with various dimensions, such as space, scale, weight, and length, and with values such as history and politics, philosophies and biographies. All of them somehow go through the process of being negated to be reconfigured for the sake of something else. I've had to come up with a different medium, which reminds me of the way Suh began to look into figures in different cultures and circumstances in order to materialize his own political being and to craft a different framework than previous ideological, colonial or nationalistic perspectives.

TJD Can you say more about how Suh factors into your art project for Munich? After discussing his history in such depth, it would be good to connect it more to your work *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-cathartic Volume of Dispersion* at Haus der Kunst.

HY I cannot really articulate how my research on Suh is concretely translated into the Munich installation. However, the topics he focuses on and his way of researching resonate with the issues and methodology I was devoting myself to for *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-cathartic Volume of Dispersion*. I invited him to give a lecture on the framework of my engagement at Haus der Kunst. There will also be a screening of the film *Death by Hanging*. I understand the series DER ÖFFENTLICHKEIT – VON DEN FREUNDEN HAUS DER KUNST (To the Public – from the Friends of Haus der Kunst) – the new annual art commission, for which I made my work – not only as a visual experience in the exhibition space, but also a platform to share and reveal research informing the installation. So it feels right to invite Suh to speak, and this will enable me to have a personal encounter with him. I also believe that his visit to Munich in this historically scarred space is significant, since he also made a journey to Torino to visit Primo Levi's grave and his home. We, the public, can hear his voice in person; everyone can share my moment of questioning and curiosity as a seeker and someone who does not yet know why historical figures provoke connotations that condense, disclose or enclose historical events and narratives, nor how exactly these narratives are translated into a visual or spatial form.

TJD Your exploration of endless movement and translation, negation and reinvention reminds me of your 2012 project *Dress Vehicles* [Fig. 2] for the Tate Modern. The piece occupied the newly rehabilitated oil tank spaces near the turbine hall and comprised large colorful and mobile constructions made with aluminum frames, blinds, and knotted textile macramé. These dazzling architectonic bodies were wheeled around by performers situated inside of them, moving to the soundtrack of a drum set played freely by members of the audience who had access to a live microphone and were accompanied by a flickering and mobile light display. In relation to this piece, you've mentioned being inspired by the Sacred Dances and Movements of the Russian spiritualist, Georges I. Gurdjieff (1866–1949), who was of Greek and Armenian ancestry, and by the geometric costumes of avant-garde theatre, namely Oskar Schlemmer's *Triadic Ballet*, which premiered in 1922 (as well as the dramatic costumes worn by drag queens). Does your Haus der Kunst project build on these precedents?

HY Honestly, I am not able to make a good connection between my other Venetian blinds pieces and *Dress Vehicles*. The only thing I would mention is how the blinds work in both *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-cathartic Volume of Dispersion* and in *Dress Vehicles*. The material functions to cast certain forms, volumes, and shapes, yet not thoroughly enclose or articulate the space as an autonomous section. Blinds only frame space and articulate it half way, providing a way to guide movements around the space without completely blocking one's visual access or other senses. In the case of *Dress Vehicles*, the blinds articulate the inside and the outside, a skin that you can see through to the outer world.

Also the blinds interact indirectly with us by continually changing the nature of their impact, blocking or opening visual access according to our position in relation to them. Even if from one perspective a blind seems completely open, when we move and change our distance and angle, it suddenly appears completely closed. This element of variable perspective and changing spatial location brings a certain permeability to perception, a permeability that viewers have a power to influence, which is common to both projects.

Another similarity is the spatial isolation of both pieces at the Tanks and at Haus der Kunst. It's less about the fabrication of a piece than my approach to the space, defined by a certain isolation from history and politics. I wish to overwrite the site of fascist and totalitarian history with the context of postcolonial diaspora, in other words, to emancipate the space from its historical belonging and let it drift and be exiled to other times and places. The space needs to be in a state of quasi-exile, thereby losing its belongingness to gain a new mode of existence in the here and now. Then it might eventually



Fig 2: *Dress Vehicle – Zig Zag* 2012

be able to accommodate new languages of speaking about the here and now. Detaching it from its totalitarian narrative also means avoiding any sense of a glorious conclusion, a rejection of the master-narrative, this also being a rather feminist effort. It's more of a non-cathartic narrative, not far, but also different from a counter-narrative, which acknowledges something to oppose.

TJD That sounds very compelling. How do you consider the relationship between the stylistic cohesion of your sculptural forms (the fact that your work uses repeated forms, materials, and approaches, and bears your own stylistic signature) and the very different histories that inform them? Is there a potential loss of geopolitical and historical specificity when you transform and translate those stories into your work?

HY Here I can offer some associations and citations from other texts that seem to address these issues: I find that the aesthetic abstraction of an artwork does not preclude the audiences' engagement with the historically specific events and narratives informing that work. In his essay "Recovering loss: the 'Durassian' condition within Conceptual ethics," Bart van der Heide takes issue with how Conceptual Art today is often so abstract that it leaves the artist and subject's discursive position invisible; but at the same time he acknowledges that clear political referencing is not the only form of ethical artistic engagement.⁶

I believe that the artist's aesthetic tools can provide distinctive forms of experience, making historical narratives comprehensible in linguistically

unexplainable ways. Being a “contemporary” artist is about understanding and addressing the politics of language and how these dominant politics address, constitute, and reproduce injustices.⁷ But the aesthetic aspects contain their own vocabulary and language which speaks to and contradicts (also politically) the rules of space and interaction in a different way than any spoken language. The American, Cuban-born artist, Felix Gonzalez-Torres, explained this relationship between aesthetics and politics very well when he said: “I say the best thing about aesthetics is that the politics which permeate it are totally invisible. Because, when we speak about aesthetics we are talking about a whole set of rules that were established by somebody. (...) The most successful of all political moves are ones that don’t appear to be ‘political.’”⁸ This way of maneuvering the “rules” of experience is an important aspect of my blind installations.

The historical and biographical specificity of particular people’s lives provides an important source for me in order to grasp and reflect upon these issues. However, it is what these many different people and groups commonly experience that drives me to repeatedly move from one historically specific biography to another very different one. These specificities help me to discern various perspectives on and aspects of these issues of community and mobility, but my artistic expression of these issues has to come from me as I comprehend them and in the artistic vocabulary that I “speak” with. But this is a “me” that has been inspired and, in a way, changed by this confrontation with this very heterogeneous research.

TJD How did you arrive at the title for your Munich project?

HY It’s quite a long title and as usual I have tried to find a way to reduce its bulkiness. But in this case, I thought that the long title corresponds strangely well to the volume of the air we encounter when we look up at the ceiling of Haus der Kunst through the layers of the Venetian blinds, gazing all the way to the far end of the space. In fact, I expect the volume of the words to obtain impact as well as meaning and resonance with the topics of migration, displacement, postcolonial diaspora, forced exile, and so on.

The word dispersion is repeated twice in the title, which is significant. Dispersion does not necessarily have a positive connotation, compared with “unity” and “consensus,” even though I believe that the word describes a common phenomenon of our time when so many people travel, immigrate, and for varied reasons, many couples and family members live apart from each other. I wanted to treat this phenomenon in a non-judgmental way, despite the fact that historically, as well as currently, the separation from the homeland has been and is frequently caused by injustice. I rather wish to open up the discussion by drawing attention to the wide, broad, and multilayered

picture of dispersion that surrounds us, and to how community is assembled and dissolved according to the movement of people. In observing such phenomena, the tendency is to try and find a resolution, because we see the problems in them. The word “non-cathartic” suggests a less solution-oriented, less problematizing perspective, because I wish to stay with the phenomena for a while to fully contemplate and digest them by dwelling in them. In other words, I let the phenomena develop their full significance in me. I picture the space of Haus der Kunst accommodating a structure of dispersion, a kind of three-dimensional map of dispersion, and invite others to view and contemplate it all properly.

- 1 Translator’s note: The title was translated from Korean into English, while the original text was published in Japanese.
- 2 The Treaty of Peace with Japan (commonly known as the Treaty of San Francisco or the San Francisco Peace Treaty), between Japan and part of the Allied Powers, was officially signed by 48 nations on September 8, 1951, at the War Memorial Opera House in San Francisco, United States. It came into force on April 28, 1952. This treaty served to officially end World War II, to formally end Japan’s status as an imperial power, and to allocate compensation to Allied civilians and former prisoners of war who had suffered Japanese war crimes.
- 3 Chōsen has two meanings: on the one hand, it refers to the Korean diaspora in Japan and China, on the other, it references the Chosun dynasty (1392-1897), the last dynasty in the Korean kingdom.
- 4 For a study on contemporary art and migration, see T. J. Demos, *Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2013).
- 5 Translator’s note: The title was translated from Korean into English, while the original text was published in Japanese.

- 6 See Bart van der Heide, “Recovering loss: the ‘Durassian’ condition within Conceptual ethics,” in: Melanie Ohnemus (ed.), *Haegue Yang: Siblings and Twins*, exhib. cat., Portikus, Frankfurt/Main, Sternberg Press, Berlin, New York, 2010, pp. 90f., where he writes: “The discursive subject is replaced by a symbolic interpretation of this subject, by means of material abstraction, muteness of the ‘giver of meaning,’ and the depiction of absence... In terms of aesthetics, Haegue Yang’s works, as self-reflexive works of art, are on the threshold of formalistic abstraction. Yet her obvious political and social engagement as a person prevents the discourse of Conceptual Art from actually pushing her over this threshold. In response, Yang proposes a more philosophical and aesthetic interpretation of Conceptual engagement, and a form of ethics that goes beyond clear-cut political, social, or cultural reference.”
- 7 See *The Sea Wall: Haegue Yang with an Inclusion by Felix Gonzalez-Torres*, exhib. guide, Arnolfini, Bristol, 2011, p. 7.
- 8 Felix Gonzalez-Torres, quoted in Nancy Spector (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*, exhib. cat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1995, p. 13.