

Haegue Yang : still I have to write to hide writing = immer noch schreibe ich, um das Schreiben zu verbergen

Autor(en): **Vishmidt, Marina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 89: **Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680375>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

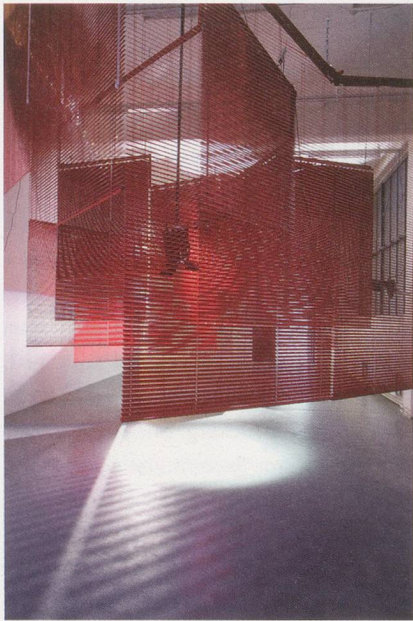
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Still I Have to Write



In the accretive time of an artist's practice—a process of storing and shoring up, of re-purposing and displacing—objects point beyond themselves, to the conditions of their making at the same time point to possibility, to objects and their worlds which will not be realized (virtuality). They contain an unthought which can only be read in reverse. Something like this came to mind at Haegue Yang's retrospective "Arrivals" at Kunsthau Bregenz earlier this year while watching *THREE KINDS IN TRANSITION* (2008), a loop of 235 images of origami constructed by the artist and other objects of like scale and shape (illuminated globes, glass marbles) elapsing on a plasma screen monitor mounted on a purpose-built wall in portrait orientation. Viewing this odd amalgam of documentation and screensaver raised several questions about the status of the object, questions which inflected the rest of the exhibition and will frame this essay's attempts to think through Yang's restless, heteroclitic work no less than they permeate the work's own thought.

With *THREE KINDS IN TRANSITION*, trying to find the immediate points of orientation (is the work the objects on screen, the film, the monitor, all of these?) ended up in an aporetic space which seemed at once too naïve and too obtuse, impossible ways of framing the question, not least because they implicated not only the way Yang does things (or does "things") but how art per se does things. Following the cue of the work's title, it seemed that such an inquiry would benefit from a taxonomic impulse, that is, dividing into kinds and then looking more closely at the nature of the transitions—that is, how the kinds are constituted by their relations. Having adopted such an ostensibly, if not downright scarily, structuralist grid, it seemed like a good basis for approaching Yang's shape-shifting techniques of mobility between narrative, form, symbol, and affect. Taking one work as an architectonic for all the others in this way is in some respects for convenience, but also due to the way this work behaves as a condensation, and yet not an explanation, of impulses to be found elsewhere.

The three kinds at issue here will be the object in its relation to language, the object in its relation to production, and the object as a relation.

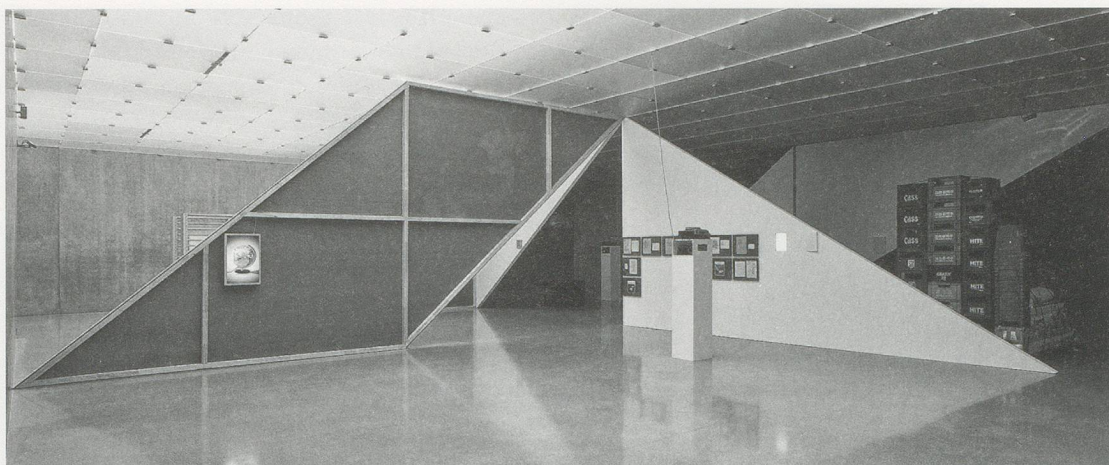
MARINA VISHMIDT is a writer, editor, and a Ph.D. candidate at Queen Mary, University of London, who works mainly on art, labor, and the value-form. She contributes to *Mute*, *Afterall*, *Texte zur Kunst*, *Ephemera*, *Kaleidoscope* and related periodicals, collections and catalogues.

to Hide Writing

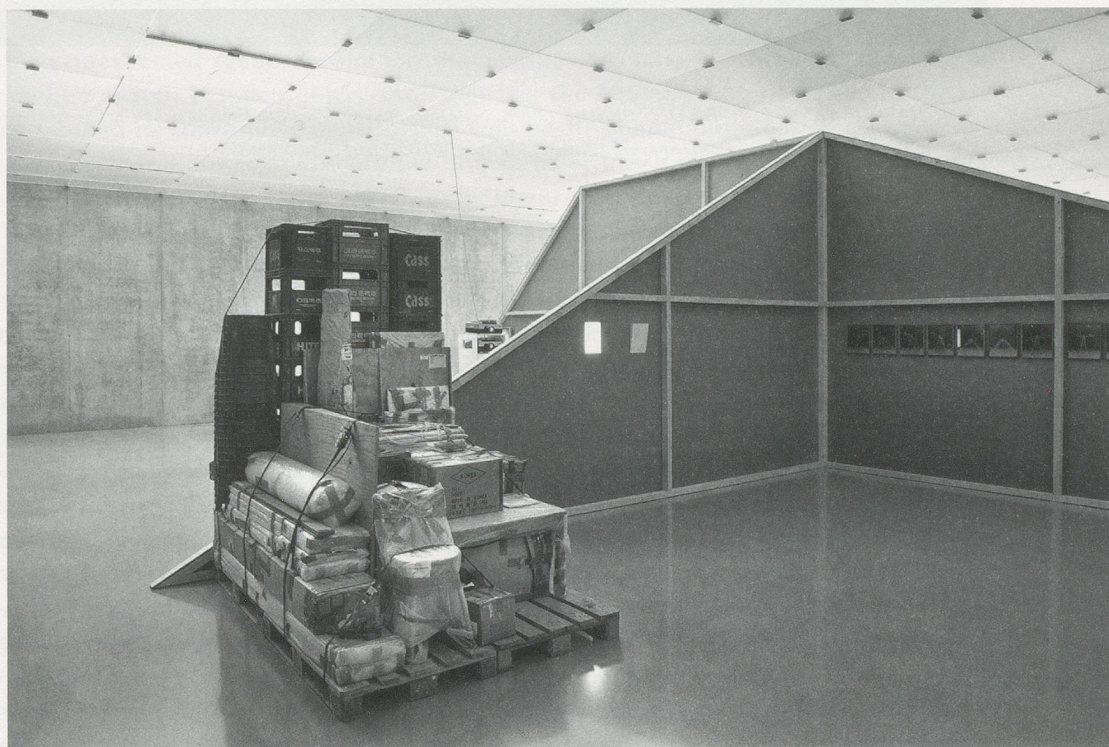


HAEGUE YANG, MOUNTAINS OF ENCOUNTER, 2008, aluminum Venetian blinds (red), hanging structure, moving spotlight, floodlight, platform ladder, cable, installation view, Kunstverein Hamburg / GEBIRGE DER BEGEGNUNG, Aluminium-Jalousien (rot), Hängekonstruktion, bewegliche Scheinwerfer, Flutlicht, Stehleiter, Kabel, Installationsansicht. (PHOTO: FRED DOTT)

While language multiply traverses Yang's work, the chief modalities it takes are the narrative, the semiotic, and the material, all of which are permeable to the others. An example of the narrative would be the para-texts around the four-part MOUNTAINS OF ENCOUNTER, RED BROKEN MOUNTAINOUS LABYRINTH, LETHAL LOVE, 5, RUE SAINT-BENOÎT (all 2008), SADONG 30 (2006), or SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE (2001), the latter using the device of a casual typology as in the FIGURATIVE FALL-OVER photocopy series (2001); another very different example is when the narrative is enacted as a voiceover, as in the 2004–2006 video trilogy UNFOLDING PLACES, RESTRAINED COURAGE, and SQUANDERING NEGATIVE SPACES, whose sparse and imagistic language evokes insularity as the ground of openness to the world, with communication a "crevice" in basic solitude.¹ Working in a tendentially more semiotic way (the *Series of Vulnerable Arrangements*, 2006–2009, the panoply of light-stand, appliance, and blind pieces such as DOUBLES AND COUPLES, 2008 and 2010, or RELATIONAL IRRELEVANCE, 2003–2006, and the MIRROR SERIES, 2006–2007) would bleed over into the narrative were it not for the absence of a para-text; here it is more a case of objects assuming the contingent raiment of characters or cultural profiles (a hippie, a dude, a shaman, a lady) and entering into plausible relation; the blind installations with the scent diffusers would be a subset where these relations are defined neither internally nor externally, but a dramaturgy is nonetheless enacted—one with no determinate referent—in the rigorous consistency of the environment created and its aleatory call-outs to the senses. A borderline case between narrative and the next category, language as material—which I'll come back to in a little while—could be STORAGE PIECE (2004), which has a textual supplement to be performed by actors but is itself a linguistic proposition in the classic conceptual art sense, that is, its form is an exact analogue of its content, being a number of older pieces bound together and installed on a pallet as a singular object to be exhibited in a gallery for lack of storage space. The link to conceptual art, in all its canonicity as well as errancy, is germane, not least because, in a certain sense, Sol Lewitt's line that "conceptual artists are mystics" registers strongly in Yang's practice. It is language which is used to measure the metaphysical split between object and word, object and image, body and spirit; to mediate between impossible worlds, to describe and thus institute a common gauge between entities which have nothing in common—except for language. Such metaphysical excrescences, even when banished by a critical project such as Kant's, would always get back in through an unguarded entrance, even for Immanuel Kant with his phenomenon/noumenon distinction. In his world, the lack of access to things in themselves—to the ultimate reality of the "super-sensible"—ensured the reality of human freedom. The history of modernism was no less characterized by the tensions between the rational and the mystical, which could not be dissociated from any project oriented to futurity. Abstraction as such was grounded in a translation of the real, which sought to achieve a concreteness unavailable to representation, and this supplied its claim to autonomy. The cryptic side of abstract language emerged in art, but also in the then-proximate fields of nature worship, dance, and the occult; and Yang's current show at Modern Art Oxford, "Teacher of Dance," summons up this latter link with recent research she has done on G.I. Gurdjieff, helping to situate a new emphasis on bodily movement and inhabitation in her three new stereometric blind sculptures, DRESS VEHICLES (2011). Yet the aforementioned materiality of language manifests in Yang's work as an index of readability more than a text to read, hence the words washed away by water in QUASI-MB—IN THE MIDDLE OF ITS STORY (2006–2007). The homage to Broodthaers is a writing which is bound to be illegible; what is legible is the attempt. This is complicated by the re-routing to



HAEGUE YANG, *INTRO-WHEEL*, 2011, installation view, Kunsthau Bregenz / *INTRO-DREHSCHLEIBE*, Installationsansicht. (PHOTO: MARKUS TRETTER)



HAEGUE YANG, *STORAGE PIECE*, 2004, collection of various wrapped and stacked art works on four europallets, installation view, Kunsthau Bregenz / *LAGER-STÜCK*, Sammlung verschiedener Werke, verpackt und gestapelt auf vier Europaletten, Installationsansicht. (PHOTO: MARKUS TRETTER)



HAEGUE YANG, 5, RUE SAINT-BENOÎT, 2008, installation view / Installationsansicht Garage Center for Contemporary Culture, Moscow 2010. (PHOTO: ROMAN SYSLOV)

legibility provided by the captions placed near each framed sheet of washed-out text in the installation. But this is perhaps what makes it a display of readability rather than the simple documentation of a gesture. What there is of legibility here testifies to the transience of the “good sense” attributed by Gilles Deleuze to the “image of thought” in Western metaphysics, which naturalizes the split between the object and language about the object, object and subject. Its transience is at stake, but also the density of its signification: a yes to meaning but meaning in such a way that pointing beyond its own purpose as language (signifier to signified) is always at the same time a pointing back to its materiality as language, which destroys the semiotic gap. In *DEHORS* (2006), on the other hand, this material quality gravitates towards a kind of congealment. Language appears as the newsprint residue on the obverse of the property dream projection, the contingency and shabbiness which is the only avenue of hope in such a (literally) transparent vista of world domination or a dominated world. Hence Yang enhances the bleed-through of text with dark marker, as if to appropriate and then deposit the debris on the face of the dream.

The *Non-Indépliables* (2006/2009–2011), in conjunction with works in and close to the *Series of Vulnerable Arrangements* (2006–2009) such as *WARRIOR BELIEVER LOVER* (2011), clearly stage the object as a fetish, in the latter case as an ethnographic relic from an uncatalogued civilization. If the “aesthetic regime” of art since modernism is distinguished by art’s refusal to observe the boundary between it and anything else, here the artwork invokes its primordial role of magical or cult object both as phantasmatic origin and in its role of being a kitsch

commodity with no use—the sheer arbitrariness which is the contemporary state of the art object’s “aura” (although the magnitude of art market values can also be described as a kind of “aura,” the sublime as speculation). In the lapidary idiom of Theodor Adorno, “in the rigidification that makes it a work in the first place, all art is reminiscent of masks.”²⁾ But not only this, because it is in this latter role of fetish that it returns to the social, conjuring up dreams of otherness out of humdrum household goods trying to visualize the “grotesque” fancies inanimate objects develop as commodities, playing with the notion that these fancies may include ceasing to be commodities, returning the fetish to its original sense of an object imperialist reason does not understand. With the presence of emptied-out domestic appliances in *DOUBLES AND COUPLES, 5, RUE SAINT-BENOÎT* or *MANTEUFFELSTRASSE 112* (2010), the objects’ very functionality is what allows that functionality to be defined in another vocabulary, but not “as is,” the undercutting gesture delivered time and again to the readymade in much installation art. It instead transforms the useful object into sculpture, or a sculpture in action (the recognizably Muybridgean warm-ups of the *GYMNASTICS OF THE FOLDABLES*, 2006) that paradoxically realizes its potential as a daily object. Maintenance Art executed a similar reversal, but with housekeeping activities rather than objects. A similarly pointed feminist lampoon is going on. At least this is one of the things going on.

Yang’s congeries of objects are thus embedded in production through the category of the fetish, which allows them to evade the arbitrariness of the object “touched by” art. Yang’s object-gestures are exploded fetishes, exploded like diagrams rather than rubble. They visualize an alien thought process, which can be followed in the making-as-thinking of the object, giving it an unexpected agency. In the way that artistic abstraction became the endgame of the metaphysical split between object and language, the semiotization of capital in the recent era exposed its constitutive metaphysical split in the commodity—the object endowed with the supernatural power to obscure the human labor which produced via the fiction of exchange—which was by and large taken up by the art contemporary to this turn. On this point, Yang’s (and Hito Steyerl’s) use of the plasma screen as an autonomous art object, as in the *THREE KINDS IN TRANSITION* display earlier noted, is suggestive. The autonomy of the object here is not only troubled by its propensity to be a platform for other images but by its status as an item of consumer electronics. In this, again, it is only a special case of the everyday items that construct many of Yang’s other works, but lacking the inscription into another signifying sequence like those works are; it is what it is. And what it is can actually be taken as a convincing analogue for the artist herself, the “readymade artist” cited by Claire Fontaine. The conditions for this “generic” creative individual should themselves not be fetishized but given their historical due: semiotic capital may be integral to all kinds of production these days but it is also historical, not least with regard to artistic gesture, and the artist’s subject. The artist is also the foldable/unfoldable/not unfoldable, the drying rack transfigured by the magic of gesture. The way this question of subjectivity unfolded in conceptual, performance, and feminist art—and the latter also in its “craft” variants revived in the past decade—is pivotal to what Haegue Yang is doing: the para-sculptural, the para-subjective. The production of contingent objects becomes a reflection on the contingency of the artist herself, and how she uses abstraction to give form to a dispossession, an abiding “homelessness” as Yang says. Subjectivity only becomes a commodity with the condition that it introduces a profound rupture into the economy of the commodity itself, a loss of measuring capacity. If art is the pre-eminent site where the consequences of this loss of measure are played out now, the ineffability of these none-too specific objects has to be stabilized somewhere, and that is in

the person of the “readymade artist,” the bearer of the institution of art in her person, in all her contingency rather than sovereignty. The readymade artist then becomes a reflexive fetish; like the artwork, she discloses the social relations of art but puts them beyond reach as the condition of the continuing disclosure. This is why the *Non-Indépliables* are so uncanny: there is something brutally literal about the way drying racks are personified and enchanted with fabric, a clean demonstration of the process of subjectivity as readymade. By contrast, the alien presence of *WARRIOR BELIEVER LOVER* or *SEOUL GUTS* (2010) does not shy away from the queasily decorative, as if it is only by impinging on this space of décor that the true alienness of these objects can surface, as shown in the Futurist theatre inspiration of the *DRESS VEHICLES*, adapting an environment to the scale of the body or inserting the body into the range of figures formed by the blinds and the racks.

The place of the object, if it has one, is between language and extension. The adventure of the window blind, for example, is an emblem of this—a window blind becomes re-contextualized as an artwork, as screens, as a fortress, as clothing, depending on the language game. The last variant can undoubtedly also be codified in the language game of bondage, with its aestheticization of constraint. The freedom of interaction between objects and the body signaled here could displace that subject-centered vision, and referring to the Futurist or avant-garde theatrical roots of this framing would indeed draw out the socially subversive over the



HAEGUE YANG, “The Art and Technique of Folding the Land,” 2011, exhibition view, Aspen Art Museum, Colorado / Ausstellungsansicht. (PHOTO: JASON DEWEY)

personally enhancing aspects of object as costume. Inhabiting such a geometric construct has a corrosive effect on grace, mobility—subject sovereignty, in other words.

The transitivity of Yang's object-relations, indexical both of speech and the unutterable, seems to correlate with Walter Benjamin's writing on the language of objects in that there is a focus on non-relation, non-equivalence as being the arena within which any kind of speech can resonate. It is the idea that language approaches objectivity in two ways, which also echoes the rational/mystic nexus of Conceptualism: either by eliminating the referent and getting close to its own object character, or by approaching objects as language. "Only the intensive aiming of words toward the nucleus of the innermost muteness can be effective."³ But perhaps in even more elemental terms, the importance of displacement over accumulation in Yang's practice—which puts her at a distance from artists like Rachel Harrison

or Isa Genzken, perhaps; how it is the "transitions" which form the "kinds"—brings her propositions into encounter with the thought of Gilbert Simondon on individuation. It is a highly transitive thought—instead of emerging from a pre-existing pattern it would fulfill as it develops (staying true to a pre-existing ideal form or "hylomorphism"), an entity undergoes a process of individuation from a pre-individual matrix, whether the entity is living, non-living, or simply a thought or behavior. There is no difference in being between the thing observed and the observation: they are both individuating as part of an ongoing mediation between differences of scale in the entity's world, with individuation as a sequence of resolutions to the problems thrown by the hazards of those differences in scale. Perhaps rather than seeing Yang's practice as a conjuring of the inanimate into the world of language, it might be redefined as a set of individuations. Thus language, objects, time, reflection, form, matter, our perceptions are all the same sort of thing—not as substance but as change. Their crystallizations are temporary, while individuation is perpetual. The specificity of Haegue Yang's objects is generated by transition and not position, which is perhaps one reason why the artist's work has been placed through allusions to Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, or Maurice Blanchot's writing on "community" as workless and unavowable, a community without immanence built on relations of non-relation. But when abstract thought is operating in art rather than philosophy, relations can not only help proliferating but freezing in object-form.

1) In her script for the actors who performed the "Speech for Busan Biennale" in *SPEAKER'S CORNER* (2004), Yang writes, "For me, the foundation of communication lies not in understanding but in ignorance, negligence, strangeness, and a crevice."

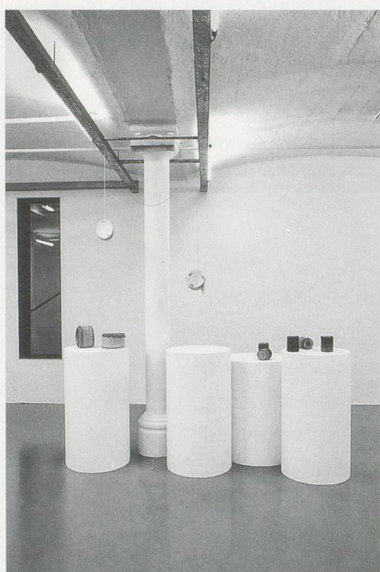
2) Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London: Continuum, 2004), p. 267.

3) *Ibid.*, p. 269.



HAEGUE YANG, *LETHAL LOVE*, 2008, aluminum Venetian blinds (gunmetal gray, perforated), hanging structure, free-standing mirror wall, moving spotlights, scent emitters (*Wildflower*, *Gunpowder*), *Cubitt*, London / *TÖDLICHE LIEBE*, Aluminium-Jalousien (dunkelgrau, perforiert), Aufhängevorrichtung, freistehende Spiegelwand, bewegliche Scheinwerfer, Geruchsmaschinen (*Wildblumen*, *Schiesspulver*), Installationsansicht. (PHOTO: ANDY KEATE)

Immer noch schreibe ich,



HAEGUE YANG, *SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE*, 2001, 9 color photographs, 1 text (laser print), framed, 9 1/2 x 14 1/8" each / *SOZIALE BEDINGUNGEN DES SITZTISCHES*, 9 Farbphotographien, Text (Laserprint), gerahmt, je 24 x 36 cm.
(PHOTO: STUART WHIPPS)

In der akkumulativen Zeit der künstlerischen Praxis, voll von Ablagerungen und Aufschüttungen, Umwertungen und Verfremdungen, weisen Objekte über sich hinaus auf die Bedingungen ihrer Entstehung in ebendem Moment (Potenzialität), in dem andere Objekte und deren Welten nicht Wirklichkeit werden (Virtualität). Sie enthalten ein Ungedachtes, das nur in umgekehrter Richtung lesbar ist. Diese Gedanken gingen mir durch den Kopf, als ich Anfang dieses Jahres während eines Besuchs von Haegue Yangs Retrospektive «Arrivals» im Kunsthaus Bregenz vor *THREE KINDS IN TRANSITION* (Drei Arten im Wandel, 2008) stand: Auf einem Plasmabildschirm, der im Hochformat an einer Stellwand hing, lief ein Loop aus 235 Bildern von selbst gefalteten Origami und Gegenständen ähnlicher Form und Grösse (Leuchtgloben, Glasmurmeln). Die merkwürdige Mischung aus Dokumentation und Bildschirmschoner warf mehrere Fragen über den Status des Objekts auf, die auf den Rest der Ausstellung abfärbten und für Yangs künstlerischen Ansatz ebenso massgeblich sind wie für den in diesem Essay unternommenen Versuch, ihr rastloses, eigenwilliges Schaffen zu durchdenken sowie die ihrer Arbeit zugrunde liegenden Ideen zu durchdringen.

Wer in *THREE KINDS IN TRANSITION* nach direkten Anhaltspunkten sucht – sind die Objekte auf dem Bildschirm, der Film, der Monitor oder all diese Elemente das Werk? –, endet in einem aporetischen Raum, der naiv und unscharf wirkt; eine unmögliche Fragestellung schon allein deshalb, weil sie nicht nur durchleuchtet, wie Yang Dinge macht (oder «Dinge» macht), sondern auch, wie Kunst an sich Dinge macht. Aus dem Werktitel könnte man folgern, dass ein taxonomischer Impuls einer solchen Untersuchung förderlich sei, eine Klassifizierung

MARINA VISHMIDT ist eine Autorin, Lektorin und Doktorandin (Queen Mary, University of London) in den Fachgebieten Kunst, Arbeit und Wertform. Sie veröffentlichte Beiträge in *Mute*, *Afterall*, *Texte zur Kunst*, *Ephemera*, *Kaleidoscope* und anderen Zeitschriften, Sammelbänden und Katalogen.



HAEGUE YANG, *Can Cosies*, 2010/2011, on-going series, installation view, Modern Art Oxford / Büchsenwärmer, fortlaufende Serie, Installationsansicht.

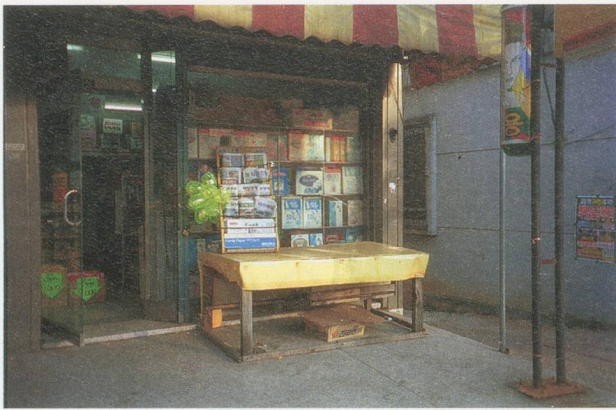
(PHOTO: STUART WHIPPS)

um das Schreiben zu verbergen

nach Arten sowie nachfolgend ein genauerer Blick auf das Wesen der Übergänge, das heisst darauf, wie die Arten relativ zueinander abgegrenzt sind. Da die Ordnung dieses Werks fast beängstigend strukturalistisch ist, bietet es die ideale Basis für einen Zugang zu Yangs agilen Manövern zwischen Narration, Form, Symbol und Affekt. Ein Werk als stellvertretend für alle anderen heranzuziehen, ist in gewisser Hinsicht praktisch, aber schon allein aus dem Grund nicht ganz ungerechtfertigt, weil *THREE KINDS IN TRANSITION* Verdichtungen von Impulsen in sich vereint (aber keine Erklärungen), die auch anderwärts auftauchen.

Die drei Arten, von denen hier die Rede sein wird, sind das Objekt in Relation zur Sprache, das Objekt in Relation zur Produktion und das Objekt als Relation.

Die Sprache nimmt in Yangs Œuvre vielerlei Formen an, hauptsächlich treffen wir sie jedoch in den sich wechselseitig durchdringenden Modalitäten des Narrativen, Semiotischen und Materiellen an. Narrative Beispiele wären etwa die Paratexte zur vierteiligen Werkgruppe *MOUNTAINS OF ENCOUNTER* (Gebirge der Begegnung), *RED BROKEN MOUNTAINOUS LABYRINTH* (Rotes zerklüftetes Berglabyrinth), *LETHAL LOVE* (Tödliche Liebe) und *5, RUE SAINT-BENOÎT* (alle 2008), zu *SADONG 30* (2006) oder zu *SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE* (Soziale Bedingungen des Sitztisches, 2001). Letztere Arbeit verwendet wie die Photokopiearbeit *FIGURATIVE FALL-OVER* (Figuratives Umfallen, 2001) eine beiläufige Typologie. Dagegen ist das Narrative in der Videotrilogie *UNFOLDING PLACES* (Sich entfaltende Orte, 2004), *RESTRAINED COURAGE* (Verhaltener Mut, 2004) und *SQUANDERING NEGATIVE SPACES* (Verschwendung negativer Räume, 2006) als Stimme eines Sprechers präsent, der knapp und bildhaft darstellt, wie erst die Vereinzelung eine Öffnung zur Welt hervorbringt und die Kommunikation als «Spalt» die elementare Einsamkeit durchbricht.¹⁾ Die



HAEGUE YANG, *SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE*, 2001, 9 color photographs, 1 text (laser print), framed, $9\frac{1}{2} \times 14\frac{1}{8}$ " each / *SOZIALE BEDINGUNGEN DES SITZTISCHES*, 9 Farbphotographien, Text (Laserprint), gerahmt, je 24×36 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)

semiotische Tendenz vertreten die Werkgruppen *Series of Vulnerable Arrangements* (Serie verletzlicher Arrangements, 2006–2009) mit Leuchtkörpern geschmückte Ständer, Haushaltsgeräte und Jalousieinstallationen wie *DOUBLES AND COUPLES* (Verdoppelte und Gepaarte, 2008/2010), *RELATIONAL IRRELEVANCE* (Relationale Irrelevanz, 2003–2006) und *MIRROR SERIES* (Spiegelserie, 2006–2007). Diese Arbeiten würden in die Narration hinüberreichen, wäre da nicht die völlige Abwesenheit eines Paratexts. Vielmehr schlüpfen die Objekte hier in Rollen oder soziale Schablonen (Hippie, Kumpel, Schamane, Dame) und knüpfen glaubhafte Beziehungen an. Die Jalousie-Installationen mit Geruchsmaschinen stellen eine Unterkategorie dar, in der diese Beziehungen weder intern noch extern definiert sind, deren Dramaturgie (ohne festen Referenten) jedoch nichtsdestotrotz inmitten der streng strukturierten Raumsituation und der aleatorischen Anrufung der Sinne ihren Lauf nimmt. Als Grenzfall zwischen Narration und der Modalität der Sprache als Material, auf die ich in Kürze zurückkommen werde, kann *STORAGE PIECE* (Lager-Stück, 2004) gelten. Obwohl das

Werk über eine Textkomponente verfügt, die von Schauspielern vorgetragen wird, handelt es sich eher um eine linguistische Disposition im Sinne der klassischen Konzeptkunst, deren Form exakt ihrem Inhalt entspricht. Ein Bündel älterer Werke steht, da es an anderen Lagermöglichkeiten fehlt, auf vier Paletten im Galerieraum. Die Verbindung zur Konzeptkunst ist mit all ihren Übereinstimmungen und Abweichungen nicht zuletzt deshalb in gewisser Weise passend, weil Sol LeWitts Satz, «Konzeptkünstler sind eher Mystiker als Rationalisten», in Yangs Praxis wiederzufinden ist. Sie verwendet die Sprache, um die metaphysische Kluft zwischen Objekt und Wort, Objekt und Bild, Körper und Geist zu messen, um zwischen disparaten Welten zu vermitteln, um ein gemeinsames Mass für Grössen, die nichts gemeinsam haben als die Sprache, zu beschreiben und damit zu begründen. Auch wenn die Kritik eines Immanuel Kant solche metaphysischen Auswüchse zu verbannen sucht, schleichen sich diese doch gerne wieder durch die Hintertür ein, wie bei Kant selbst in der Unterscheidung Phänomen/Noumenon. Der Umstand, dass das Ding an sich – die transzendente Wirklichkeit des «Übersinnlichen» – der Erkenntnis verschlossen bleibt, garantiert die Freiheit des Menschen. Auch die Geschichte der Moderne war geprägt von der Spannung zwischen Rationalität und Mystizismus, die in keiner auf die Zukunft gerichteten Bewegung fehlen darf. Die Abstraktion strebte in ihrer Umsetzung der Realität einen Grad der Konkretheit an, der gegenständlichen Darstellungsweisen unerreichbar blieb, und begründete damit ihren Anspruch auf Unabhängigkeit. Die kryptische Seite der abstrakten Sprache entfaltete sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in den damals verwandten Bereichen Tanz, Naturverehrung und Okkultismus. Auf Letzteren beruft sich Yang in ihrer aktuellen Ausstellung «Teacher of Dance» im Modern Art Oxford. Die Auseinandersetzung mit Ideen von Georges I. Gurdjieff verstärkte in den drei neuen stereometrischen Jalousie-Skulpturen DRESS VEHICLES (Kleidervehikel, 2011) den Akzent auf Körperbewegung und Behausung. Gleichwohl manifestiert sich die erwähnte Materialität der Sprache bei Yang mehr als Index der Lesbarkeit denn als zu lesender Text. Daher werden die Buchstaben in QUASI MB – IN THE MIDDLE OF ITS STORY (Quasi MB – in der Mitte seiner Geschichte, 2006–2007) vom Wasser weggespült: Die Hommage an Broodthaers ist eine Schrift, die unlesbar bleiben muss; lesbar ist einzig der Versuch. Die Situation wird zusätzlich kompliziert durch den Umweg zur Lesbarkeit, den Beschriftungen neben den Blättern mit verwaschenem Text anbieten. Doch vielleicht haben wir es hier mit einer Präsentation der Lesbarkeit und nicht bloss mit dem Dokument einer Geste zu tun. Was immer lesbar ist, belegt nur die Flüchtigkeit des «gesunden Menschenverstands», der laut Gilles Deleuze zum «Bild des Denkens» in der westlichen Metaphysik gehört und die Kluft zwischen dem Objekt und dem Sprechen über das Objekt, zwischen Objekt und Subjekt festschreibt. Seine Flüchtigkeit wird vorgeführt, aber auch die Dichte seiner Signifikation: ein Ja zur Bedeutung, das so artikuliert ist, dass die Sprache, wenn sie über den eigenen Zweck hinausweist (Signifikant zu Signifikat), zugleich auf ihre Materialität zurückweist und damit die semiotische Kluft schliesst. In DEHORS (Draussen, 2006) verfällt diese materielle Qualität in den Zustand der Erstarrung. Die Sprache figuriert als durchschlagende Drucker-schwärze auf projizierten Immobilienräumen, als Schaden und Schädigkeit, die den einzigen Lichtblick in diesem (buchstäblich) durchschaubaren Panorama einer Beherrschung der Welt oder einer beherrschten Welt ausmachen. Konsequenterweise hat Yang den durchsickernden Text mit dunklem Filzstift nachgezogen, als wollte sie ihn sich aneignen, nur um ihn dem Traum ins Gesicht zu schleudern.

Die Serien *Non-Indépliables* (Die Nicht-Unentfaltbaren, 2006/2009–2010) und *Series of Vulnerable Arrangements* sowie Werke aus deren Umfeld wie WARRIOR BELIEVER LOVER (Krieger

Glaubende Liebende, 2011) setzen das Objekt offen als Fetisch in Szene, in letzterem Beispiel als ethnographisches Relikt einer unerforschten Zivilisation. Wenn das «ästhetische Regime» der nachmodernen Kunst gekennzeichnet ist von deren Weigerung, scharfe Grenzen zwischen ihr und anderen Disziplinen zu ziehen, besinnt sich das Kunstwerk hier wieder auf seine urzeitliche Rolle als magisches Kultobjekt, sowohl aufgrund seines dunklen Ursprungs als auch aufgrund seiner Rolle als nutzlose Kitsch-Ware, deren blasse Willkürlichkeit die «Aura» des heutigen Kunstobjekts ausmacht. (Obgleich man auch das exorbitante Preisniveau auf dem Kunstmarkt als eine Art Aura auffassen könnte, das Erhabene als Spekulation.) Wie Theodor Adorno so treffend formuliert hat, «jedes Werk mahnt in der Erstarung, die zum Werk es macht, ans Maskenhafte». ²⁾ Mehr noch, in seiner letzteren Rolle als Fetisch findet das Werk in die soziale Dimension zurück, aus Alltagsgegenständen Träume des Andersseins schmiedend, als wollte es einerseits die «grotesken» Einfälle darstellen, die unbelebte Objekte im kommodifizierten Zustand entwickeln, und andererseits andeuten, dass ebendiese Einfälle die Möglichkeit enthalten, sich vom Warencharakter loszusagen. Der Fetisch würde so zurückgeführt zu seiner ursprünglichen Bedeutung als Objekt, das dem imperialistischen Denken unergründlich bleibt. Im Fall der entleerten Haushaltsgeräte in 5, RUE SAINT-BENOÎT, DOUBLES AND COUPLES oder MANTEUFFELSTRASSE 112 (2010–2011) ermöglicht gerade die Funktionalität des Objekts, dass jene mittels eines anderen Vokabulars definiert werden kann, jedoch nicht «in der vorliegenden Form», wie es der subversiven Geste entspräche, mit der ein Gutteil der Installationskunst unablässig gegen das Readymade polemisiert. Stattdessen wird der Gebrauchsgegenstand in eine Skulptur verwandelt, oder in eine Skulptur in Aktion (siehe die unverkennbar Muybridge'schen Aufwärmübungen in GYMNASTICS OF THE FOLDABLES [Gymnastik der Faltbaren, 2006]), die ihr Potenzial paradoxerweise als Alltagsobjekt ausschöpft. Die Maintenance Art vollzog eine ähnliche Umkehr, allerdings mit den Verrichtungen und nicht mit den Gegenständen des Haushalts. Jemand treibt Spässe mit dem Feminismus – diese ist mindest eines der Dinge, die vor sich gehen.

Yangs Anhäufungen sind durch die Kategorie des Fetisch in der Produktion verankert und entgehen dadurch der Willkürlichkeit, die das von der Kunst «berührte» Objekt befällt. Die Objekt-Gesten der Künstlerin sind explodierte Fetische, die nicht in Trümmer, sondern in Diagramme zerstäuben. Sie verbildlichen einen fremdartigen Denkprozess, der sich im Machen-als-Denken des Objekts nachvollziehen lässt und diesem eine unerwartete Selbstbestimmung verleiht. Auf ähnlichem Weg, wie die künstlerische Abstraktion zum Endspiel der metaphysischen Kluft zwischen Objekt und Sprache geriet, enthüllte die Semiotisierung des Kapitals in jüngerer Zeit dessen fundamentale metaphysische Kluft in der Ware – in jenem Objekt also, das über die übernatürliche Kraft verfügt, durch die Fiktion des Austauschs die zur Produktion aufgewendete menschliche Arbeit zu verschleiern. Die Kunst, die diesen Wandel miterlebt hat, setzte sich mehr oder weniger mit ihm auseinander. Yangs (und Hito Steyerls) Verwendung des Plasmabildschirms als autonomes Objekt (wie erwähnt u. a. in THREE KINDS IN TRANSITION) gewinnt in diesem Zusammenhang zusätzliche Bedeutung. Denn die Eigenständigkeit dieses Objekts wird nicht nur durch seine Fähigkeit, neue Bilder zu erzeugen, sondern auch durch seinen Status als Unterhaltungselektronik aufs Spiel gesetzt. Dies ist nur ein spezieller Fall dessen, wie Yang aus Gebrauchsgegenständen Werke konstruiert, ohne dass sich diese in weitere Inskriptionsfolgen (wie die Werke selbst) einschreiben. Sie sind, was sie sind. Und was ist, kann durchaus als Analogie zur Person der Künstlerin gewertet werden, zur «Readymade-Künstlerin», wie sich die «Kollektivkünstlerin» Claire Fontaine selbst titulierte. Die Position dieser «generischen» Kreativarbeiterin sollte nun ihrerseits

HAEGUE YANG, *LIGHT HOUSE (PHILIPS)*:
SOJOURNING IN FOLDS, 2011, cardboard
 packaging for light bulbs, seashells, origami
 paper, $12 \frac{1}{8} \times 27 \frac{1}{8} \times 21 \frac{5}{8}$ / *LEUCHT-*
TURM (PHILIPS): *VERWEILEND IN*
FALTEN, Karton-Verpackung für Glühbirnen,
 Muscheln, Origami-Papier, $31 \times 69 \times 55$ cm.
 (PHOTO: STUART WHIPPS)



nicht fetischisiert, sondern in den dazugehörigen historischen Rahmen gestellt werden: Semiotisches Kapital mag heute noch so sehr in alle möglichen Arten der Produktion verwickelt sein, im Grunde behält es doch eine historische Wertigkeit, nicht zuletzt im Hinblick auf die künstlerische Geste und das Subjekt des Künstlers. Auch der Künstler ist das Entfaltbare/Unentfaltbare/Nicht-Unentfaltbare, das durch den Zauber der Geste verwandelte Wäschegestell. Die Entfaltung dieser Frage der Subjektivität in der Konzept-, Performance- und feministischen Kunst – Letztere auch in ihren «handwerklichen» Varianten, die im letzten Jahrzehnt ein Revival erlebt haben – prägt Yangs Position: das Para-Skulpturale, Para-Subjektive. Die Erzeugung bedingter Objekte wird zur Reflexion über die Bedingtheit der Künstlerin und ihr Vermögen, eine Enteignung oder ständige «Heimatlosigkeit» (Yang) durch Abstraktion in Form zu fassen. Die Subjektivität wird allein unter der Bedingung zur Ware, dass sie in deren Ökonomie eine gravierende Störung verursacht, einen Verlust der Messleistung. Wenn Kunst der Ort ist, wo die Folgen dieses Verlusts am stärksten zu spüren sind, dann muss die Unbeschreiblichkeit dieser ziemlich unspezifischen Objekte irgendwo stabilisiert werden und dies geschieht gerade in der Person der «Readymade-Künstlerin», die eher zufällig denn souverän als Trägerin der Institution der Kunst auftritt. Die Readymade-Künstlerin wird zum reflexiven Fetisch; wie das Kunstwerk legt sie die sozialen Beziehungen der Kunst bloss, nur dass sie sie als Bedingung der fortdauernden Blossstellung ausser Reichweite schafft. Dies macht die *Non-Indépliables* so unheimlich: Es nimmt schon brutal mit, wie die Wäschegestelle personifiziert und mit Stoff verzaubert werden, ein prägnantes Bild des Prozesses der Subjektivität als Readymade. Im Gegensatz dazu hat die befremdende Präsenz von *WARRIOR BELIEVER LOVER* oder *SEOUL GUTS* (2010) keine Scheu vor flauer Dekorativität, als könne nur ein Vorstoss in das Revier des Dekors die wahre Fremdheit dieser Objekte zutage bringen. Dies bestätigen die vom futuristischen Theater angeregten *DRESS VEHICLES*, die ganze Umwelten dem Mass des Körpers anpassen oder den Körper in ein Figurenkabinett aus Jalousien und Gestellen drängen.

Der Ort des Objekts, falls es einen solchen gibt, liegt zwischen Sprache und Ausdehnung. Das Abenteuer der Jalousie versinnbildlicht dies: Eine Jalousie wird je nach Sprachspiel als Kunstwerk, Projektionsfläche, Festung oder Kleidung rekontextualisiert. Aufgrund ihrer Ästhetisierung des Umschliessens liesse sich Letztere zweifellos auch innerhalb eines «Sprachspiels des Bondage» auslegen. Das freie Wechselspiel zwischen Objekt und Körper, das hier vorgeführt wird, könnte die subjektzentrierte Optik ersetzen. Der Verweis auf die Wurzeln

dieser Verschiebung im Futurismus oder Avantgarde-Theater würde tatsächlich das sozial Subversive vor den Individualitätssteigernden Aspekten des Objekts als Kostüm zur Geltung bringen. Insassen eines solchen geometrischen Konstrukts müssen Abstriche in Bezug auf Eleganz und Beweglichkeit hinnehmen – also auf die Souveränität des Subjekts.

Die Transitivität von Yangs Objekt-Relationen, die sowohl die Sprache als auch das Unausprechbare indiziert, scheint sich insofern mit Walter Benjamins Theorien über die Sprache der Dinge zu decken, als primär Nicht-Beziehung und Nicht-Äquivalenz als der Raum



HAEGUE YANG, "Teacher of Dance," 2011, exhibition view / Ausstellungsansicht Modern Art Oxford. (PHOTO: STUART WHIPPS)

verstanden werden, wo Rede jeder Art erklingen kann. Die Idee, dass die Sprache sich auf zwei Wegen dem Objekthaften nähert, haben wir in ähnlicher Form bereits im konzeptualistischen Gegensatz von Rationalität und Mystizismus angetroffen: entweder durch Eliminierung des Referenten, um sich stärker mit dem eigenen Objektcharakter zu decken, oder durch Setzung der Dinge als Sprache. «Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur Wirkung.»³⁾ Vielleicht noch grundsätzlicher aber gerät Yangs Praxis durch das Primat der Entfremdung gegenüber der Akkumulation –

wodurch sie sich beispielsweise von Rachel Harrison oder Isa Genzken unterscheidet; in der Art, wie «Wandel» «Arten» konstituiert – in Berührung mit Gilbert Simondons Gedanken zur Individuation. Höchst transitive Gedanken; anstatt aus einem festen Muster hervorzugehen, das sie im Verlauf ihrer Entwicklung verwirklicht (in Anlehnung an einen vorgegebenen Idealtypus oder «Hylemorphismus»), durchläuft eine Entität – sei sie lebendig, nicht-lebendig oder einfach ein Gedanke oder eine Verhaltensweise – einen Individuationsprozess aus einer vorindividuellen Matrix. Das beobachtete Ding und die Beobachtung teilen dieselbe Seinsform: Beide gewinnen im Rahmen eines kontinuierlichen Ausgleichs zwischen Massunterschieden in der Welt der Entität eine individuelle Struktur, wobei die Individuation eine Folge von Lösungen für die von den Massunterschieden verursachten Probleme darstellt. Anstatt Yangs Kunst als Beschwörung des Leblosen in die Welt der Sprache aufzufassen, könnte man sie als ein System von Individuationen bezeichnen. Sprache, Objekt, Zeit, Reflexion, Form, Materie und Wahrnehmung sind sich alle im Wesentlichen gleich – nicht als Substanz, sondern als Wandel. Ihre Kristallisationen sind vergänglich, die Individuation aber hat Bestand. Die Singularität von Yangs Objekten entspringt der Veränderung und nicht der Position. Möglicherweise ist das einer der Gründe dafür, dass Haegue Yangs Schaffen mit den Theorien von Giorgio Agamben und Jean-Luc Nancy in Zusammenhang gebracht wurde, wie auch mit Maurice Blanchots Konzeption einer entwerkten, uneingestehbaren «Gemeinschaft» ohne Immanenz, die auf Beziehungen der Nichtbeziehung beruht. Wenn abstrakte Ideen in der Kunst und nicht in der Philosophie zirkulieren, kann man davon ausgehen, dass sich die Beziehungen vervielfachen und zu Objekt-Formen erstarrten.

(Übersetzung: Bernhard Geier)

1) In ihrem Text «Speech for Busan Biennale» für die Sprecher in SPEAKER'S CORNER (2004) schreibt Yang: «Für mich bildet nicht Verständigung die Grundlage der Kommunikation, sondern Unwissenheit, Fremdheit und eine Kluft.»

2) Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, S. 302.

3) Walter Benjamin, zitiert nach Adorno, *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 2), S. 304 f.