

# DAS GANZE LEBEN BÜNDELN

Hans-Ulrich Obrist im Gespräch mit Soo-Ja Kim

**Hans-Ulrich Obrist:** Wie kamen Sie dazu, ausschließlich mit Kleidern zu arbeiten?

**Soo-Ja Kim:** Ich nähte im Jahr 1983 Bettlaken mit meiner Mutter. Damals suchte ich gerade nach einem Weg, die typisch malerische Arbeit mit der Oberfläche und dem Raum mit den Prozessen des Lebens zu verbinden, die mich unmittelbar berühren. Maler kämpfen ja immer mit der Fläche. Diese erscheint ihnen oft geradezu als unüberwindliche Mauer. Ich wollte sozusagen die Rückseite dieser Fläche erreichen.

Nach dem Tod meiner Großmutter bewahrte ich dann ihre traditionellen koreanischen Kleider auf und auf einmal überkam es mich, damit Malerei zu machen. Malerei durch Nähen gewissermaßen. Das erlaubt es, in einer formbezogenen Technik wie der europäischen Malerei meine Emotionen zu bewahren, sogar die Schmerzen.

**Obrist:** In Japan zum Beispiel gilt es als Tabu, die Kleider beim Tod der Großmutter wegzuerwerfen. In Europa will man sich dieser konkreten Erinnerung oft so rasch als möglich entledigen.

**Kim:** Bei uns in Korea findet meist eine Zeremonie statt, in der die gebrauchten Bettlaken und die wichtigsten Kleider des Verstorbenen verbrannt werden. Der Rest wird den Familienmitgliedern zur Verwahrung übergeben.

**Obrist:** Heute gelten Ihre Arbeiten als wichtige Beispiele der interessanten ostasiatischen Kunstszene, die sich in den letzten Jahren ausgebildet hat, aber auch als feministische Kritik am männlich dominierten Tafelbild und der Malerei als „Kraftmeierei“.

**Kim:** Ich ging nicht davon aus, feministische Kunst zu machen. Andererseits bedingt es einen sehr speziellen Status, Künstlerin zu sein und in Korea zu arbeiten.

Mein wichtigstes Material ist mein Leben, und so streife ich vielleicht auch Dinge, die den Feminismus betreffen. Doch geht es mir um ein weiteres Feld, die Ganzheit von Kunst und Leben.

**Obrist:** Bei meinem ersten Korea-Besuch fiel mir auf, wie sehr die junge Kunst hier von Frauen dominiert wird.

**Kim:** Das ist neu. So neu übrigens, das vieles noch ein wenig unartikuliert scheint, spontan, aber überaus lebendig.

Ich versuche in meiner Arbeit auf die Probleme und den Druck zu antworten, die ich täglich in unserer Gesellschaft erlebe. Es geht mir nicht um eine Konfession meines Ich vor dem Publikum, sondern darum, ausgehend von fremden Traditionen wie der Malerei und unseren eigenen Bräuchen Prozesse des Lebens sichtbar zu machen.

**Obrist:** In Ihren dreidimensionalen, raumbezogenen Arbeiten spielt die Form des Kleiderbündels eine große Rolle.

**Kim:** In Korea bedeutet „ein Bündel formen“ soviel wie „einen Ort verlassen“, „weiterreisen“. Es kann auch meinen, daß eine Frau ihre Familie verläßt, um ihr eigenes Leben zu leben.

Meine Bündel dagegen bezeichnen keinen Aufbruch zu anderen Ufern.

Sie sind dazu da, zu bleiben und sich immer mehr anzuhäufen. Nomadentum am gleichen Ort.

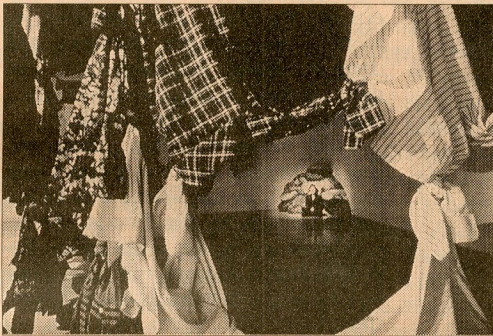
**Obrist:** Weiß man, von wem die Kleider stammen?

**Kim:** Ja. Für gewöhnlich gestalte ich meine Arbeiten aus gebrauchten Textilien von Leuten, die ich kenne. Ein Bündel zu formen, ist dann so etwas wie eine Umarmung. In Wanderarbeiten wie 1993 im New Yorker P.S.1 war das eine starke subjektive Erfahrung: ich steckte kleine Textilien, deren Träger ich kannte, in die Ritzen der Wand. Es war, als würde ich Teile meines eigenen Körpers vergraben.

**Obrist:** Dabei tauchen sehr häufig Bettlaken auf.

**Kim:** Das Bett ist ein Feld, wo Geburt und Tod stattfinden, und der menschliche Körper ist auf diesem Feld lediglich ein kompliziertes Bündel. Ein Bündel aus Altkleidern zu knüpfen, ist wie einen Körper und eine Seele in die eigene Haut zu wickeln.

Zugleich interessiert mich der Kampf mit den bestehenden Mustern, Farben und Strukturen auf den Textilien in der Fläche – das ist tatsächlich wie Malerei.



**Obrist:** Bei der Ausstellung koreanischer Kunst in der Fruitmarket Gallery in Edinburgh überzogen Sie die Tische des Museumscafés mit koreanischen Bettlaken.

**Kim:** Die Ausstellung hieß „Information und Wirklichkeit“. Ich lud die Leute ein, ihre Aktivitäten – sprechen, essen, trinken, Gläser und Teller herumrücken – zu ritualisieren und in einen größeren Lebensprozeß einzubringen.

Die über die Tische geworfenen Betttücher schufen eine Art Leinwand, die den ganzen Raum zu erfassen schien.

**Obrist:** In der ersten Korea-Biennale in Kwangju vom Vorjahr erzielte Ihre Installation großes Aufsehen. Mehrere hunderttausend Leute machten sich an den Bündeln zu schaffen.

**Kim:** Das hätte ich mir nie gedacht. Ich hatte Anfangs zweieinhalb Tonnen Altkleider ausgelegt. Für mich waren diese unzähligen, auf dem Stadtberg von Kwangju ausgelegten Kleider wie ein großes Tuch, das die Natur bedeckte.

Die Besucher machten dann nach und nach die Bündel auf und nahmen insgesamt während der zwei-monatigen Ausstellung eine Tonne Textilien zu sich nach Hause.

Dazu trug der Umstand bei, daß die Installation im Freien stattfand. Doch selbst im PS 1-Museum oder im New Museum in New York berührten und manipulierten die Leute unentwegt die Bündel, selbst während ein Angestellter des Museums im Raum war.

Das Kleiderbündel als solches spricht offensichtlich archaische und geheimnisvolle Momente im Leben eines Jeden an.

**Obrist:** Sie haben verschiedentlich in Japan ausgestellt, mit dem die kulturellen Beziehungen für Koreaner immer noch schwierig scheinen. Wie lief das ab?

**Kim:** Bei der großen koreanisch-japanischen Ausstellung im Städtischen Museum von Nagoya 1995 hatte ich eine große Anzahl Kleiderbündel installiert, deren Hülle aus koreanischen Stoffen bestand, während das Innere japanische Alltagskleider und Kimonos waren. Am Tag nach der Eröffnung kam jemand und warf ein großes japanisches Tuch über das Ganze.

Er wollte damit offensichtlich eine nationalistische Geste setzen.

Das museum in progress und DER STANDARD veranstalten ein über mehrere Folgen laufendes „Symposion in der Tageszeitung“: Führende Philosophen, Essayisten und Künstler sprechen über Kunst, Medien und die gesellschaftliche Wirklichkeit der neunziger Jahre. In dieser Ausgabe schreibt die amerikanische Kritikerin Susan Hapgood über die Verquickung von Kunst und Geld im aktuellen New Yorker Kunstbetrieb. Die koreanische Künstlerin Soo-Ja Kim spricht, beispielhaft für das lebendige ostasiatische Kunstgeschehen der Gegenwart, über die Verbindung von Feminismus, Malerei und außereuropäischer Tradition.

**Soo-Ja Kim**, geb. 1957 in Taegu, Südkorea, lebt in Seoul. Kunstausbildung in Seoul und Paris. Einzelausstellungen seit 1988 in Südkorea und Japan. Beteiligung an internationalen Ausstellungen neuer feministischer und koreanischer Kunst, darunter im P.S.1 und New Museum, New York, Bronx Museum und Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Gesangsperformances u.a. mit dem Musiker John Zorn und dem Fotografen Beat Streuli. Sie ist zur Zeit mit einer Installation bei der Großausstellung „Manifesta“ in Rotterdam vertreten.



**Susan Hapgood**, geboren 1955 in New York, lebt in New York als Kunstkritikerin und Publizistin. Susan Hapgood ist Kuratorin der Sammlung Woodner Family Collection in New York. Sie organisierte 1994 die Wanderausstellung „Neodada: Redefining Art 1958-62“ über Pop Art, Happening und Nouveau Réalisme.

**Obrist:** Koreanische Freunde sagten mir, bei Ihrer Arbeit immerfort an die offene Wunde des Japanisch-Koreanischen Krieges zu denken?

**Kim:** Jeder Krieg produziert eine Unmenge von Kleiderbündeln, mit all den Flüchtlingen zum Beispiel. Doch ich dachte zunächst nicht an diesen Krieg in unserer Geschichte. Vielmehr dachte ich an den Krieg zwischen den Leuten, der unsere Zeit bestimmt.

Erst als ich zu dieser japanisch-koreanischen Ausstellung eingeladen wurde, mußte ich mich mit dem Thema beschäftigen. Es ging mir um die Idee des Vergessens auch für die Schuldigen.

Die Installation bestand aus drei Stadien, Bettlaken, Haufen gebrauchter Kleider und Bündeln. Diese Materialien sprechen unmittelbar von Opfern und toten Mitmenschen und zugleich vom Leben. Kunst ist immer zwischen Objektivität und reiner Subjektivität hin- und hergerissen.

Ich versuche, diese beiden Extreme durch Nähen, Verpacken und Bündeln zusammenzubringen. In manchen Ausstellungen verbindet sich das mit dem Thema des „Gehens“.

„Sewing into Walking“ – Kleider sind per se in einen umfassenden Prozeß des Wanderns eingebunden, in das große Nomadentum des Lebens.

# DOPPELHELIX KUNST UND GELD

Susan Hapgood über die Mechanismen des Kunstmarkts

**A** Am Ende des 20. Jahrhunderts bleiben in der Kunst nicht viele Tabus übrig. Geld aber ist weiterhin ein Thema, das zu einer wohl-erzogenen Konversation über Kunst nicht paßt. Die Gleichung „Gute Kunst = hoher Geldwert“ wird nicht ausgesprochen, ist aber um so präsenter.

Der Insider schließt aus ihr auf die Bedeutung der Kunst in der Gegenwart. Das breitere Publikum wieder empfindet durch sie Verwirrung, Aufregung und Anreiz. Kunstschaffsteller versuchen zumeist, sich vom Thema „Geld“ gar nicht erst anstecken zu lassen, steht es doch den geistigen und gehobenen Aspekten der Kunst scheinbar im Wege. Dabei trägt ein gewisses Bewußtsein dafür, wie Geld heute mit Kunst verstrickt ist, zum Verständnis der zeitgenössischen Kultur durchaus bei.

Das gemeinübliche Bild der Qualität von Kunst setzt voraus, daß Kunst mit anderen Faktoren zusammenhänge als Handel und Währung. Es lautet etwa, die Güte eines Kunstwerks, und damit auch die Begierde, es zu besitzen, seien die wichtigsten Ursachen für den Handelswert und den Preis.

Der umgekehrte Fall, nämlich daß der Wert eines Werks seine Qualitätseinschätzung beeinflusst, scheint unvorstellbar – Hieß das nicht den Pflug vor den Ochsen spannen? Dennoch ist diese befremdliche Perversion ebenso wahr wie die erste Hypothese.

**E** ntgegen beständiger Klagen in konservativen Kunstkreisen gibt es so etwas wie einen objektiven Qualitätsmaßstab in Kunstbelangen natürlich nicht. Jede Einschätzung bezieht sich auf die Wahrnehmung des Betrachters, und diese ist immer auch davon beeinflusst, was der Betreffende vom Marktwerk des Kunstwerks weiß.

Das zählt zum vielfältigen geistigen und kulturellen Gepäck, das man zum Schauen im Museum mitbringt. Wenn der Betrachter denkt, ein bestimmtes Kunstwerk es sei eine Menge Geld wert, bildet sich eine Erwartungshaltung aus, die sich fast immer ihre visuelle Befriedigung schafft.

So hat der Kunstmarkt durchaus einen Einfluß darauf, was und wie wir es sehen. Ein anderer Fall tritt ein, wenn eine bislang unbekannt Kunstrichtung fashionable wird. Dann kann die Kaufsucht der Sammler erbarmungslos werden. Im heutigen, an einer schlechten Konjunktur leidenden Kunstmarkt haben die Sammler weit mehr Macht, als man gemeinhin zugibt. Da die Händler weniger verkaufen und die Preise niedriger sind als in den achtziger Jahren, schlägt die Verkäuflichkeit von Kunst stärker als zuvor auf ihre Chancen durch, ausgestellt zu werden.

Wenn es schwierig ist, die Galerie durchzubringen, wird Geld noch entscheidender für die Sichtbarkeit von Kunst. Wer kümmert sich in New York noch darum, ob eine Galerieausstellung gute Kritiken erhält? Wenn in einer Ausstellung heute nichts verkauft wird, hat der Künstler kaum eine Chance, in den nächsten Jahren wieder eine Galerie zu finden.

Die Alternativen zum Galeriesystem ebnen nicht nur in den Vereinigten Staaten heute noch keineswegs den Weg zu einer internationalen Künstlerkarriere, und so sind junge Künstler nolens volens gezwungen, den Markt zu respektieren. Wenn der Künstler dann um die Vierzig ist und sich einen gewissen Sammlerkreis erarbeitet hat, bremsen die finanzielle Sicherheit und der Lebensstatus seine Bereitschaft, in der künstlerischen Arbeit Risiken einzugehen und nach neuen Wegen zu suchen.

**W** ie viele Künstler gibt es nicht, die einen Mittelklassen-Lifestyle zumindest unbewußt nicht durch eine Wendung ihres Werks gefährden wollen? Vielfach wird es mehr respektiert, eine bestimmte Werkform ins Unendliche

zu wiederholen, bis jedes Museum in Europa, den USA und Japan ein „typisches Werk“ des Künstlers erworben hat. Dieser etwas unglückliche Mechanismus bestimmt die Kunst leider viel zu sehr. Er stellt das Gegenteil eines Systems dar, das Erneuerung, Experiment und Risikobereitschaft produziert.

Es ist schwierig, zu sagen, inwieweit die Künstler, die willige Opfer dieses Systems sind, sich dabei kompromittiert fühlen. Denn die Anerkennung ist oft durch eine möglicherweise schlaue Bewegung auf dem Markt bedingt. Strategiegespräche zwischen Künstlern und Händlern finden stets hinter geschlossenen Türen statt.

Diese Händlerstrategien können hochentwickelt sein und sind dazu bestimmt, den Erfolg des Künstlers bei Kritikern und seinen Geldwert sicherzustellen. Das Um und Auf ist dabei die „Plazierung“ von Werken in bekannten Kunstsammlungen. Wenn eine Ausstellung gut läuft, gibt es mehr kaufwillige Sammler als verfügbare Kunst.

Das kann ein guter Händler entscheiden, wem ein Werk verkauft wird und wem nicht. Dem Betroffenen wird das nicht gesagt. Der Unglückliche, der das Werk zwar leicht bezahlen könnte, aber nicht das entsprechende gesellschaftliche Prestige besitzt, hört dann, die Ausstellung sei ausverkauft, während man einem schicken Sammler gerade den Hit der Ausstellung anbietet.

Noch deutlicher läßt sich das am Schauspiel des Auktionshauses ablesen. Die heimliche Gleichung von Kunst und Geld war hier immer der Verschwiegenheit enthoben und paradiert in vollem Ruhm.

Zumindest einmal sollte jeder Kunstinteressierte eine große Auktion impressionistischer Gemälde besuchen, um die verblüffende Meute von Händlern und Sammlern in voller Aktion zu beobachten und die Explosion euphorischer Energie zu erleben, die ausbricht, wenn große Geldsummen den Besitzer wechseln.

**A** uktionsergebnisse werden öffentlich verlautbart und sind die einzigen kunsthändlerischen Ereignisse, über die man nicht flüsternd spricht. Doch selbst bei den Auktionen ist die unnobler Praxis des Handelns durch hybride Prozeduren verwischt.

So müssen die Bieter in der großen Kunstauktion sich keineswegs durch Rufe oder andere Zeichen zu erkennen geben. Sie geben nicht einmal einen Ton von sich. Es wird von ihnen gar nicht erwartet.

Auch wenn ein Sammler erst in das Bieten einsteigen will, nachdem dieses längst begonnen hat, gibt es dafür einen diskreten Mechanismus. Die strategischen im Raum aufgestellten Mitarbeiter des Auktionators lassen wie hungrige Tiere ihre Augen von Gesicht zu Gesicht wandern, um die leiseste Regung zu erhaschen.

Ihre regelmäßigen Rufe und gutturalen Laute erhöhen die greifbare Energie der Kunstmarkt-Jagd. Gewiß sind Auktions-Trends von vielen äußerlichen Umständen abhängig, doch bietet der Auktionsaal ein einmaliges Klima, das als der Puls des Kunstmarkts angesehen werden kann.

Denken wir zuletzt an den absurden Status von Kunstwerken, die den festgelegten Mindestpreis verfehlen und unverkauft bleiben. In Kunstmarttsprache sind sie „verbrannt“, das heißt praktisch unvermarktbar, bis in einigen Jahre die Erinnerung an ihre Unbegehrtheit geschwunden ist. Fragen Sie einen Händler, ob er nach einer solchen Episode das Kunstwerk anders betrachtet. Hat das alles etwas mit Kunst und ihrer Bedeutung zu tun, mögen Sie sich fragen? Nun. Obgleich es mir anders lieber wäre, muß ich doch mit „Ja“ antworten.

Auf dem Kunstmarkt sind hohe Einsätze im Spiel. Und auf vielen heimlichen Wegen beeinflusst dieses Geld unser Sehen und die Wahrnehmung, sobald wir Kunst betrachten gehen.

## IMPRESSUM

Gespräche 1995/96 – Symposion über Kunst, Gesellschaft und Medien.

Moderation: Robert Fleck.

Eine Serie im Rahmen des Kuratorenprogramms von Stella Rollig, beauftragt vom Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Ein Projekt des museum in progress in Kooperation mit dem STANDARD.