

Review der Ausstellung ON-OFF-ON

Jiwon Han

In der Videoinstallation und Videoskulptur „Bereuen“¹ wird eine verwelkte Pflanze in einem weißen Topf vor einer Wand arrangiert. Diese wird durch einen Beamer, der auf einen tiefen Tisch positioniert ist, als Lichtquelle angestrahlt und wirft einen realen Schatten und weißes Licht auf die (weiße) Wandfläche. Die digitale Projektion des Videoclips durch den Beamer stellt aufgenommene Schatten einer (wahrscheinlich von der Künstlerin selbst) getragenen Gießkanne mit Sprüher dar, deren flüssiger Inhalt sich zu Beginn als kräftiger Strahl und zum Schluss hin nur noch als Tropfen über die verwelkte, trockene Topfpflanze ergießt. Durch multiple Darstellungsmodi werden in „Bereuen“ Schatten visualisiert, so dass eine Interaktion von realem Schatten der verwelkten Pflanze und projizierten Schattenbild des Videos entsteht. Diese Schatten stehen in einem engen interpretativen Verhältnis zueinander, da sie als Gegensatzpaar von Trockenheit und Feuchtigkeit eine Sinneinheit bilden. Das projizierte Schattenbild der getragenen Gießkanne kann ebenfalls im Bezug zur Fläche der Wand stehen, da es den selben Dunkelwert besitzt und damit optisch gleichwertig ist, dadurch wird eine darstellungstechnische Verbindung vom Werk zum Ausstellungsraum geschaffen. Die verwelkte Pflanze weist auf eine Vorzeitigkeit hin, der Prozess des Verwelkens, des Verfalls und des Todes der Pflanze erscheinen bereits als determinierte Tatsachen, dies steht im absoluten Gegensatz zur Darstellung und assoziativen Metaphorik des Wassers, das für Feuchtigkeit, Lebendigkeit und Dynamik steht. Der Titel „Bereuen“ weist ebenfalls auf ein Davor hin - dem Gefühl liegt etwas zu Grunde, das bereut wird. Die verdorrte, tote Pflanze kann in diesem Kontext als etwas Vergessenes oder Vernachlässigtes betrachtet werden, dadurch kann der Betrachter eine Art kathartische Pieta mit dem Tod der Pflanze empfinden. Jiwon Han nimmt Bezug auf urmenschliche Emotionen, wie dem Gefühl der Reue und des Bereuens, dies schafft sie durch die Selektion von alltäglichen Objekten und die Kombination von Symbolen in der Videoinstallation und -skulptur. Die Darstellung der vertrockneten Pflanze allein genügt

¹Jiwon Han, Bereuen, Videoinstallation, verwelkte Topfpflanze, Beamer, 2016.

Jiwon Han nicht, es bedarf einer Kontextualisierung im Werk durch das Mittel des Gegensatzpaares, das als Einheit von symbolischen Gegensätzen Sinn ergibt. Durch die geschickte konzeptuelle Verbindung der Videoskulptur, sprich des Schattens der Topfpflanze mit der Videoinstallation in der Closed-Circuit Darstellung werden Potentiale der Videokunst ausgespielt, indem sie durch ihre Kombination eine neue Ästhetik erschaffen, die sich gegen jede Form von kunsthistorischer, kunsttheoretischer und kategorialer Einordnung behauptet. Die Gießkanne und die angelegte Hand auf der Gießkanne verschmelzen im Schatten zu einer dargestellten Einheit auf der weißen Wandfläche, dies erinnert darstellungstechnisch an das Prinzip Form zu Form, das Jiwon Han schon im Werk „Nowhere Land“² angewandt hat. Bei eingehender Kontemplation wird deutlich, dass der reale Schatten heller im Gegensatz zum aufgenommenen Schatten ist, dies kann aus technischen Bedingungen resultieren, jedoch ebenfalls von der Künstlerin beabsichtigt worden sein, jedoch unterbricht diese Differenzierung nicht die Kommunikation zwischen den Schatten selbst. Die Darstellung der Schatten kann durch den Schwarz-Weiß-Kontrast und die Ausleuchtung durch den Beamer für den Betrachter als harmonisch und reizvoll zugleich wahrgenommen werden, da sich das Schwarz-Weiß-Konzept ebenfalls im weißen Topf (, der auf einer weißen Platte positioniert ist) und dem schwarzen, freiliegenden Stromkabel wiederfindet. Es gibt somit in dem Werk eine Reduktion auf das Schwarz-Weiß-Konzept und dadurch eine Betonung des ausgetrockneten, beigefarbenen Pflänzchens.

Das Werk versteckt nicht seine Gemachtheit, sondern macht seine Mittel transparent, dies in vielerlei Hinsicht erfreulich für den Betrachter, da er selbstständig Prozesse der Produktionsästhetik nachvollziehen kann. Jiwon Han manifestiert in *Bereuen* ihren souveränen künstlerischen Umgang mit zeitgenössischen technischen Mitteln der Videokunst und schafft ein Konzept zur Erschaffung des Gefühls ‚Reue‘.

Die Arbeiten „*Bereuen*“ und „*Wieviel Erde braucht der Mensch?*“ stehen in einem engen thematischen Zusammenhang zueinander, in gewisser Weise ist die tote Pflanze, das zu erwartende Schicksal der Blumen im Arrangement, dessen Verfallsprozess innerhalb der Ausstellung stattfindet.

² Jiwon Han, *Niemand'sland*, blankets, various belongings, Duo Work with Bohee Choi, 2012.

Die Arbeiten³ Jiwon Hans, zentrieren die Vergeblichkeit unseres Lebens und bieten dem Betrachter die Gelegenheit der Reflexion über sein eigenes Schicksal. Leo Tolstois Erzählung „Wieviel Erde braucht der Mensch?“ wird im Titel zitiert, die sich insbesondere die Frage stellt:

„Wenn Mut, Ehrgeiz und Optimismus zusammengehen, dann kann daraus ein schöner Dreiklang werden. Doch was, wenn das Maß außer Kontrolle gerät?“. Die Fläche der Installation beträgt 110x220cm, dies ist die Größe eines Einzelgrabes und deutet nostradamisch auf ihr zukünftiges Schicksal hin. Die Blumenarrangements bzw. die dargestellten Topfpflanzen sind auf dem Boden im Ausstellungsraum eingerichtet worden und sind selbst organische Objekte, die während der Ausstellung dem Verfallsprozess unterliegen werden, jedoch täuscht ihr schöner, zeitlich begrenzter farbenfroher Schein nicht über ihr Schicksal hinweg.

In dem zuletztgenannten Werk „Die Leben der Mütter“⁴, das nicht ausgestellt wurde, sind in einer automatischen Abfolge Ordner aneinandergereiht mit unterschiedlichen Beschriftungen von alltäglichen Objekten, Architektur, etc. (von links: Uni, GmbH, Rezepte, Haus, Auto, 1.Kind, 2.Kind, Versicherung, Bank, Handy, Krankenkasse, Notar, Steuer, Mann, usw.). Die Ordner, die wie ein Wandregal organisiert sind, können einen assoziativen Einblick in den kategorisierten Alltag westlicher Kultur darstellen. Jiwon Han ist der Auffassung, dass durch die von ihr sortierten Ordner das Leben der Mütter selbst hervortritt.

(YAS)

Ausgestellte Werke:

regret

gewelkte Topfpflanze, Beamer, Videoinstallation, 2016

Wieviel Erde braucht der Mensch?

90 x 220 cm, Blumen, Vasen, Topfpflanzen, 2016

³Jiwon Han, *Wieviel Erde braucht der Mensch?*, Installation, Blumen, Vasen, Topfpflanzen, 110x220cm, 2016.

⁴Jiwon Han, *Die Leben der Mütter*, Ordner, Wandregal, 2016.(nicht ausgestellt).

Euncheol Choi

Die Videoinstallation „Welle“⁵ ist mit ihren Ausmaßen von 300 x 200cm und dem zentralen Aufstellungsort eine prägnante, herausragende Arbeit des Künstlers Euncheol Choi, in der Bezug auf die Kontinuität von Wellenmustern genommen wird und ihre Darstellung durch Pixelmalerei. Die Darstellung der Wellen durch Pixel macht insbesondere gleiche und ungleiche, weiße, graue und schwarze Flächen sichtbar, die sich jedoch nur momenthaft bilden und sich immer wieder transformieren. Die Pixelmalerei ist eine künstlerische Möglichkeit der Darstellung von Wellenmustern, dabei kann der Pixel für ein Wasserteilchen stehen, das sich unaufhörlich in der Masse von Wasserteilen bewegt. Das Auge ist also bei der Kontemplation der Welle gezwungen, zwischen den einzelnen Pixeln und Pixelflächen zu springen und sich in ihrem Verschwinden selbst als Betrachter zu verlieren. Es handelt sich bei der Videoinstallation, um ein Closed-Circuit Verfahren, dadurch wird es möglich das Video immer erneut abzuspielen ohne, dass ein Anfang oder ein Ende für den Betrachter erkennbar wird. Diese scheinbare Absenz von Alpha und Omega, Anfang und Ende wird genutzt, um die Kontinuität von Ebbe und Flut, von unaufhörlich aufeinanderfolgenden Wellen, die auf der flachen Ebene brechen, sich zurückziehen, um wieder zu brechen, darstellen zu können. Dieses Prinzip von Brechen und Zurückziehen wird zu einer dargestellten physikalischen Gesetzmäßigkeit, die sich als hoheitliches Prinzip durch die gesamte Ausstellung trägt.

„Mit der technischen Entwicklung wurde unser Leben komfortabler und behaglicher. Im Gegensatz dazu fühlt man einen Mangel in der geistig-moralischen Reife, als ob unsere sittliche Quelle durch die materielle Sättigkeit versiegt sei. Aber diese Seite der Zivilisationsentwicklung sehe ich als Künstler nicht einseitig und negativ, sondern als eine neue ästhetische Perspektive. Diese möchte ich hier „Antiquelle“ nennen.“⁶

Die Rauminstallation „Antiquelle“⁷ steht in einem engen räumlichen Bezug zu der Videoinstallation „Welle“ und kann deshalb durch die gegenseitige Wechselwirkung in einem ästhetisch-interpretativen Zusammenhang betrachtet werden. In „Antiquelle“, so

⁵Euncheol Choi, Welle ,350 x 200 cm, Video Installation, 2016.

⁶ Euncheol Choi, 2016.

⁷ Anti-Quelle teil 3, 300 x 200 cm, Acryl Malerei auf Holz, 2013.

beschreibt der Künstler, habe er versucht ausgetrocknete Erde auf die Leinwand zu malen, dabei bildeten sich Leerstellen durch die sich zusammenziehende Acrylfarbe auf dem Holzmaterial. Diese Leerstellen wurden durch eine Ersatzfarbe ausgefüllt, so dass nach dem Ende einer jeden Aktion, für den Künstler das Bild selbst vollendet wird. Euncheol Choi beschreibt diesen Prozess als Teilung der Farbe und als Trockenlegung seines künstlerischen Ichs:

„Meine Quelle, langsam trocknen und austrocknen. Das heißt, je mehr meine Quelle in der Aktion ausgeschöpft wird, desto vollkommener wird mein Projekt sein.“⁸

Euncheol Choi legitimiert sein Werk, indem er die allgemeine Anonymität des modernen zeitgenössischen Künstlers herausstellt, sowie die Frage nach dem künstlerischen Original stellt, das als Massenmedium kommerzialisiert und unendlich dupliziert wird. Die „Antiquelle“ folgt formal und inhaltlich dem Grundprinzip der explizit genannten Divergenz, sprich der Darstellung der Vielfalt auf den 9 Holzplatten bis hin zur Wahrnehmung eines Nichtvorhandenseins von Grenzwerten.

„Antiquelle bedeutet gegen die Quelle und schließt Phänomene der gesellschaftlichen Massenkultur und der technischen Massenmedien ein. Das führt zu einer Art Antiidentität, zu einer Dekonzentration von Eigentum, zu kollektiver Urheberschaft und zur Koexistenz von sehr ungleichen Lebewesen. Divergenz ist das Grundprinzip. Heutzutage kann man leicht im Internet sehen, dass eine ursprüngliche Form, eine Quelle durch digitale Mittel reproduziert wird und dadurch verloren geht. Es bildet sich eine allgemeine Anonymität.“⁹

In den Zeichnungen „Riss 1“ und „Riss 2“,¹⁰ die wie ein Diptychon angeordnet sind, benutzt Euncheol Choi den blauen Farbstift für die Darstellung von Eisbären in multiplen Posen und detailreich ausgearbeiteten Zeichnungen. Diese stehen teilweise allein oder in Kontakt mit anderen Eisbären auf der Papierfläche und nehmen eine doppelte Funktion im Bild ein: Ihre äußeren Formen bilden im Bildzusammenhang Eisschollen aus, die von Nahem sichtbar aus größerer Distanz jedoch besonders ästhetisch auffällig sind. Aufgrund der schieren Menge an Darstellungen, die keinesfalls die Qualität der Ausarbeitungen mindert, wird eine ganze Eisschollenlandschaft generiert, die durch das Symbol des Eisbären für den Klimawandel, thematischen Bezug nehmen auf die sozioklimatische Problematik der globalisierten, industrialisierten Weltgesellschaft. Die Anordnung des

⁸ Wie Anmerkung 6.

⁹ Wie Anmerkung 6.

¹⁰ *Riss 1, Riss 2*, 150 x 157 cm, Farbstift auf Papier, 2016.

Bildes als Diptychon kann ebenfalls darstellungstechnisch als Riss im Werk selbst verstanden werden.

In der Arbeit „Gegen Substanz“¹¹ konzentriert sich der Künstler auf die Darstellung von geometrischen Körpern, am Beispiel des Würfels werden mögliche Raumlösungen entwickelt und durch eingefärbte Flächen transparent gemacht. Der Künstler referiert in „Gegen Substanz“ auf das geometrische Raumdenken, dies kann als Impuls für eine eigene Entwicklung geometrisch-räumlicher Vorstellungskraft genutzt werden.

(YAS)

Ausgestellte Werke:

Welle

350 x 200 cm, Video Installation, 2016

Anti-Quelle teil 3

300 x 200 cm, Acryl Malerei auf Holz, 2013

Riss1, Riss 2

150 x 157 cm, Farbstift auf Papier, 2016

Gegen Substanz

Serie 13 Stück, 25 x 25 cm, Farbstift auf Papier, 2016

¹¹ *Gegen Substanz*, Serie 13 Stück, 25 x 25 cm, Farbstift auf Papier, 2016.

Mihyun Jeon

In den Arbeiten mit dem koreanischen Titel „밧줄“¹² und „밧줄“¹³, die beide mit Juteseil und Angelschnur bearbeitet wurden, nutzt die erkennbar koreanische Konzeptkünstlerin Mihyun Jeon alltägliche Objekte des Gebrauchs, die aus ihrem funktionalen ursprünglichen Kontext in einen neuen künstlerischen Schaffensprozess integriert werden. Dabei werden die Materialitäten der Angelschnur, des Juteseils und des Hanfs für die Darstellung eines „In-sich-gewunden-seins“ genutzt. Dem Betrachter entzieht sich jedoch, wie die Rauminstallation an die Wandfläche angebracht ist, dies führt zu einer Mystifizierung der Werke und des Material-Selbst. Bei der Mystifizierung spielt die Anbring-Höhe des Objektes auf der Wandfläche keine unmaßgebliche Rolle. Das Seil wird als künstlerischer Nutzgegenstand zum zentralen Objekt der Betrachtung inszeniert. Seine verschlungenen Elemente, die das ganze Seil ausbilden, binden sich in den beiden Rauminstallation zu überbreiten Strukturen zusammen, die die Stärke des Gegenstandes deutlich machen und so eine symbolische Zuschreibung provozieren. Das Seil steht symbolhaft für Stärke, Flexibilität und Zuverlässigkeit. Durch die Bearbeitung der Thematik in Rauminstallation und Zeichnung wird eine gattungsübergreifende Multiperspektivität durch Multimedialität geschaffen. Dem fest Verknoteten steht der auflösenden Prozess des „In-sich-gewunden-seins“, der Befreiung des Seils in seine Einzelglieder gegenüber, dies wird besonders in der Zeichnung der Knoten¹⁴ detailhaft, realistisch und exemplarisch herausgearbeitet. Das Grundkonzept der Arbeit beruht auf dem Prozess des Verknotens und des sich Auflösenden. Interpretativ kann das Verknoten im übertragenden Sinne für ein Problem und das Sich-Auflösen für eine Lösung, eine Befreiung stehen.

(YAS)

¹² 밧줄 I, zwei litzig, 160 x 50 cm, Juteseil, Angelschnur, 2016.

¹³ 밧줄 II, zwei litzig, 120 x 40 cm, Juteseil, Angelschnur, 2016.

¹⁴ *Der Knoten*, 130 x 130 cm, Acrylfarbe auf Leinwand, 2016.

Ausgestellte Werke:

밧줄 I

zwei litzig, 160 x 50 cm, Juteseil, Angelschnur, 2016

밧줄 II

zwei litzig, 120 x 40 cm, Juteseil, Angelschnur, 2016

Der Knoten

130 x 130 cm, Acrylfarbe auf Leinwand, 2016

Soo Hong

Beim Betreten des Ausstellungsraums ragt von dem Betrachter ein schwarzer Pfeiler auf, der von einigen am Boden angebrachten Leuchtstoffröhren angestrahlt wird. Die L-förmige Installation „untitled (shadow)“, 2016, zeigt die Horizontale und Waagerechte, die die axialen Basen unserer Weltwahrnehmung darstellen. Die Verdeutlichung des Raumes und seiner Koordinaten wird verbunden mit dem anderen großen Paar der Wahrnehmung: Licht und Schatten. Die Leuchtstoffröhren spenden Licht, dass die Rezeption der Dinge erst ermöglicht und so Bezug zum Thema der Ausstellung ON-OFF-ON nimmt. Das Licht wird zum Ursprung zurückgeführt, ermöglicht die Wahrnehmung der räumlichen Strukturen und durchflutet in seiner Körperlosigkeit den Raum. Diese steht im Kontrast zur Materialität des Pfeilers, der in seiner schwarzen Erscheinung das Gegenstück zum Licht der Leuchtstoffröhren bildet, den Schatten. Das Schwarz, das in der Optik nicht als Farbe, sondern die Abwesenheit von Licht definiert ist, stellt sich in Opposition dem Licht entgegen. Tritt der Betrachter näher an das Werk heran, bemerkt er, dass seine eigene Gestalt sich in der Lackierung des Pfeilers spiegelt. Der eigene Körper wird zum Teil der Kunst und ordnet sich in die Raumstruktur ein. So wird seine eigene Bedeutung als Rezipient deutlich, ohne dessen Betrachtung des Kunstwerkes, ermöglicht durch das Licht, die Installation nicht funktioniert. Er ist Teil der Kunst, eine unersetzliche Variable, ohne die die Werke ihren Sinn verlieren. Kunst ist eben nur, wenn sie betrachtet wird.

Soo Hong zeigt mit diesem Werk erneut ihr Talent, grundsätzliche und ursprüngliche Entitäten darzustellen und somit anzustimmen. Die Materialität der Welt, wie auch das Zusammenspiel der Organismen, Objekte und Grundsätze in ihr, werden in Soo Hong's Installation aufgedeckt.

Auch in ihren malerischen Werken zeigt sie die Voraussetzungen der Gestaltung. Die Werke zeigen sich weder gefällig, noch setzen sie auf Störungen der Bildkomposition, die im Betrachter ein Gefühl von Unbehaglichkeit hervorrufen könnten. Die Malerei zeigt sich in ihrer Ursprünglichkeit als reine Form und Farbe, die nicht versucht, ihr wahres Gesicht zu verschleiern, wie es beispielsweise im Fotorealismus geschieht, bei dem die Materialität der Malmittel hinter der Illusion des Motivs verschwindet und sich so quasi zurückbesinnt auf das *finestra aperta*,¹⁵ die Metapher des geöffneten Fensters, die in der Renaissance

¹⁵ Leon Battista Alberti: *De Pictura*, Florenz 1435, 1. Buch, § 19.

entwickelt und zum Ziel aller Malerei erklärt wurde. Eine solche Maskierung der Mittel findet man in Soo Hong's malerischem Werk nicht. Die Farbe und Leinwand verschleiern nicht ihr Wesen und präsentieren sich dem Besucher unmittelbar und unverstellt. Die Negation aller Schönheit oder Hässlichkeit der Form befreit sie von Wertung und ermöglicht auch hier einen Blick auf den Ursprung.

(MCZ)

Ausgestellte Werke:

double landscape

50 x 70 cm, Bleistift, Öl Pastell auf Papier, 2016

untitled

100 x 120 cm, Lack, Acrylfarbe auf Leinwand, 2016

untitled (shadow)

150 x 200 x 26.6 cm, MDF, Lack, Neonröhre, 2016

I will dance till you find me

100 x 70 cm, Lack, Acrylfarbe auf Leinwand, 2016

untitled

46 x 55 cm, Acrylfarbe auf Leinwand, 2016

untitled

100 x 120 cm, Acrylfarbe auf Leinwand, 2016

Injung Sun

Injung Suns Installation fragt den Betrachter nach dem Wesen Dinge. Im hinteren Bereich des Ausstellungsraums erhebt sich ein Gebilde aus alten (aber sauberen) Stoffwindeln, die um Holzlatten geschlagen und von innen angestrahlt den Eindruck einer Höhlenkonstruktion erzeugt, wie sie Kinder so gerne bauen. Die hellen Farben der Stoffe erzeugen einen freundlichen Eindruck, der den Besucher einlädt sich zu nähern. Die infantile Anmutung wird schließlich unterbrochen durch die schiere Höhe der Installation, die fast bis zur Decke reicht und dem Betrachter verdeutlicht, dass es keine von Kindern geschaffene Höhle ist, sondern eine aufragende Struktur, die ihm seine eigene Körpergröße verdeutlicht. Der Betrachter wird so dazu angehalten, sich selbst als Kind zu fühlen, sich zu erinnern und einen Blick in die eigene Vergangenheit zu werfen. Dem Impuls folgend muss sich der Rezipient auf sich selbst besinnen und seine Identität befragen. Die Erfahrung der eigenen Zeit und der damit einhergehenden Entwicklung des Selbst wird auf anderer Ebene durch einen Sphärenwechsel der Dinge wiederholt.¹⁶ Der Gebrauchsgegenstand der Windel wird nicht zum Müll degradiert, wie es im Alltag geschieht, sondern zur Kunst erhoben. Der damit einhergehende Konnotationswechsel zeigt, dass die Dinge ihren Wert allein durch die Zuschreibung durch den Rezipienten oder Benutzer erhalten. Die Rezeption des Werkes kann den Betrachter so zum einem Gefühl des Erhabenen führen, dass nach Kant zwar nicht in den Werken selbst liegen kann, aber durch „Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden“¹⁷ kann. Nur durch den Sphärenwechsel der Windeln und der Höhlenformation wird eben diese „Unangemessenheit“ erzeugt, die es dem Betrachter ermöglicht, über sich selbst zu reflektieren.

(MCZ)

Ausgestellte Werke:

Kapelle „Gewickelt“

gebrauchte Stoffwindeln, Holz, Raum Installation, 2016

¹⁶ Vgl. Igor Kopytoff: *The cultural biography of things: commoditization as process*, in: Arjun Appadurai (Hg.): *The social life of things. Commodities in cultural perspectives*, New York 1986, S. 64-91.

¹⁷ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, 2. Buch, § 23.