

## Essay about the works by KIM YOUNG-HEE

Prof. Dr. David Galloway

# The Borderlands of Kim Young-Hee

Even without its revealing title, **“Bridge of No Return,”** the image makes clear that we are viewing one of those lifeless voids that bear witness to man’s inhumanity to man. A barrier of coiled wire and an empty bridge demarcate the wasteland that presumably divides two estranged neighbors. (Only the presence of a bird relieves the bleakness.) Under the guise of protecting its citizenry from external dangers, such tactics often imprison them as well: No Entry becomes No Exit. The bridge as traditional symbol of unification and communication is here no more than a sadly faded memento. Because we know the author of this scene is the Korean-born artist Kim Young-Hee, we automatically identify the setting as part of the “DMZ” – the “demilitarized zone”: polit speak for the heavily guarded no-man’s land between North and South Korea. And while the term is not unique to any one country, it was in the aftermath of the Korean War that the abbreviation became popularly known.

Here, as in many other compositions by Kim Young-Hee, the political and autobiographical allusions are unmistakable, yet they are insufficient to account for the appeal of these ingenious compositions. A clue to their understanding is offered by the gaudy, tireless, thick-waisted tourist who recurs in many of the works of the last four years, where we see her sunning, lounging, strolling, napping, shopping or dangling like a trapeze artist in mid-air. In **“Bridge of NonReturn,”** she seems to have stumbled across the barricade by chance – perhaps while taking a morning run through the woods? She is plainly not a guard or demonstrator, a refugee or an insurgent. On the other hand, she is disinclined to take cognizance of obstacles. With her garish clothing and teased hair – sometimes blonde, sometimes brunette – she vigorously inserts herself into landscape or cityscape with astonishing nonchalance. Oblivious to her surroundings, she gleefully strips down to her bikini and sunbathes in the most improbable locales, where she may well strike the pose of the classic odalisque. Plainly this doughty traveler marches to the rhythm of a different drummer.

Who is this somewhat corpulent woman in sequined tights and bright red shoes who contemplates the neon-studded streets of Seoul? Or who, attired in jeans and a flowered blouse, clutches a giant bouquet of roses before an ornate temple dwarfed by anonymous skyscrapers? Is this the same intrepid traveler as the one wearing mesh stockings and a mini-skirt with a heart on her broad posterior and a rose in her hair, waving to a fleet of fishing ships riding at anchor? Or is this one of “those” young girls, remembered from Kim Young-Hee’s childhood, who supported their families by offering their bodies to the occupying troops? Contemplating such scenes, viewers might well be reminded of the environments created for the photographs of Cindy Sherman, in which she has played heroines drawn from art history, horror films or suburban housewifery. Yet even without such parallels, there are suggestions inherent in the work of Kim Young-Hee that make us wonder if her sturdy traveler is not a surrogate for the artist herself – for the artist as observer, even as voyeur.

When she is not sunning herself, our heroine typically stands with her back to the viewer and her feet planted firmly on the ground, contemplating what lies before her. She is thus both within the scene and in front of it, with the result that viewer and subject share the same perspective – much like the double perception associated with the contemplative viewer in key works by Caspar David Friedrich. It is a classic instance of the observer observed. (The metaphor is intensified in works like “Gallery on the Sea” and “Performance,” where cameras are integrated into the scene.) One reason for viewing the figure from the back, according to the artist, is simply that sculpture is normally seen frontally, and the unaccustomed reversal provokes a fresh kind of appraisal.

Mermaid or musician, teen-queen or matron, acrobat or diva or housewife, the ubiquitous “star” of these highly theatrical compositions is a kind of latter-day Alice in Wonderland (or an Amy Winehouse gone to fat), who sometimes literally dwarfs her surroundings. There are obvious parallels to the buxom “Nanas” of Niki de Saint Phalle, whom the French critic Pierre Descargues described, in a catalogue for the first Nana exhibition in 1965, as “...a bride, a Venus with fat behind – a goddess from the kingdom of psychoanalysis...” The Nanas, however, typically remain aloof from their surroundings, oblivious to passersby and content, simply, to be admired. In contrast, even if the heroines of Kim Young-Hee often assume voyeuristic poses, they are nonetheless fully integrated into settings of great complexity. These derive from the artist’s own photographs, which serve as backdrops for tableaux that may include found objects, toys, souvenirs and meticulously overpainted constructions in papier-maché.

These dramatically lighted environments are the stages on which Kim Young-Hee's protagonists perform, and their performances are recorded in photographs. Since the installations are then dismantled, their fragile mulberry-paper accessories destroyed or recycled, all that remains is the photographic documentation, produced in a strictly limited edition of five C-prints.

Sometimes a work suggests we are observing the scene through rain-pearled windows, which are realized with the help of a sprayer. The suggestion of a window, meanwhile, intensifies the feeling of a voyeuristic perspective. Sometimes rain streaks down from the sky – an effect achieved by the artist, herself a passionate gardener, with a watering can. These special effects intensify the aspect of layering that starts with the photographed background (often overpainted) and continues through the real and fabricated objects articulating the foreground – including seaweed in a more recent piece of great formal beauty entitled "**Miyok.**"

When lighting and artificial rain are added to the mix, the visual density is further enhanced. So, too, is the illusion of a "real" scene – as in those historic dioramas that place the viewer at the center of a reconstructed scene or event. But one can also think of the painted backdrops once used in studio photography to provide a romantic or commemorative setting for portrait sitters. Kim Young-Hee – a best-selling novelist in her native country – imbeds her characters in narrative contexts that viewers are free to elaborate according to their own instincts. What we experience is a kind of frozen moment in an ongoing scenario – a process that reflects photography's own power to arrest the flow of time. We might also think of these works as film stills taken out of context and yet rich in narrative innuendo.

Given this elaborated theatrical context, it comes as no surprise to learn that Kim Young-Hee studied stage design or that she was once active as a choreographer and performance artist. Anyone who has had the pleasure of watching her prepare a traditional Korean meal has also experienced a kind of performance. With the cook taking center stage, the "audience" is aligned along one side of a granite "island" that clearly defines the respective territories. The self-referential nature of her tableaux is ironically underscored by works like "**Renovation,**" in which her impatient Punk-style princess has seized a brush to hasten completion of the set she has entered. Once more, the suspicion arises that our ubiquitous traveler is a surrogate for the artist herself. And yet worlds would seem to separate the flashy-tousle-haired tourist from the slender, elegant Kim Young-Hee. In fact, it is just such an air of paradox that helps to define the essence of these works.

As in **“Bridge of No Return,”** the artist repeatedly confronts us with contrast and anomaly. As a Korean artist living in Germany, Kim Young-Hee knows all too well what it means to live with a culturally “split” personality. Hence, she shows us both a market stand in Munich, complete with paper-maché vegetables, as well as a snack bar in Seoul, and she poses hand-carved temples against a background of high-rise concrete. As a child she was fascinated by the discarded mulberry paper from classic Korean roomdividers and windows, which she formed into sculptures: a recycling of the old into the new. (Even today, this ancient material is her preferred medium.)

Trained in traditional black-and-white calligraphy and painting, where emptiness can assume deep spiritual resonance, she has evolved an opulent and colorful idiom that borders on the baroque, yet flirts unabashedly with the surreal. Here we encounter real figures in imaginary settings, as well as imaginary figures in real settings. Repeatedly, provocatively and often with great humor, the artist dissolves the boundaries between high and popular culture, between fantasy and reality, tradition and innovation, chaos and order, art and everyday life, painting and sculpture, childhood and adulthood.

In these borderlands, a nutcracker pirate encounters a Punk-style Barbie in a ball gown strewn with butterflies, while King Kong and Elvis Presley strike up an entente cordiale. The artist repeatedly stresses her respect for craftsmanship, for the hand-made artifact, and she insists on writing her novels by hand, just as she produces the accessories in her installations by hand. Yet the final results are then preserved solely through the mechanical medium of photography.

Given the artist’s predilection for such anomalies, the creation of a Punk persona assumes a logic of its own. This stout and feisty protagonist can obviously venture into neighborhoods where her shy and delicate, aristocratic mentor would scarcely dare to tread. And the entire Punk movement can be seen as a rebellion against the sort of reglementation that Kim Young-Hee had to overcome in order to make her own way as an artist. (The artist recalls with some amusement that in the 1980s, while living in Munich, she was more likely to be drawn to a Punk rock concert than to a museum.) Her courageous path is outlined in the biographical sketch prepared for the present volume by Sabine Keller, which suggests how the artist’s life and work have been dramatically intertwined. Widowed at an early age and with three small children, she resolved to make her way as an artist – primarily in Germany. In doing so, she made her contribution to a long tradition of artists in exile. Some, including Van Gogh in Provence and Gauguin in Tahiti, sought fresh impulses for their work. Others, like Max Beckmann and Joseph Albers in America, had found political asylum. There were also those like the New York-based Iranian artist Shirin Neshat – and like Kim Young-Hee – who were suddenly stranded in another culture. Neshat’s career as an artist was prompted by the shock she experienced when returning to Iran for the first time after 15 years in the United States.

Though she had already established a professional career, Kim Young-Hee experienced a comparable trauma when she returned to Korea for the first time after the death of her husband. Nothing had prepared her for the effects of the building boom and the rampant Americanization of her native land. It is in part for this reason that she now feels at home in a Bavarian village where time seems to stand still. Her work imaginatively explores the borders between East and West, between city and country, between past and present. For all the talk about globalization in today's world, it is often forgotten that it was the artist who pioneered the trend, whether by chance or by choice, and thus gained perspectives denied to the stay-at-homes. The works of Kim Young-Hee can thus be read as a kind of journal of her own experiences in the borderlands.

# Die Grenzbereiche von Kim Young-Hee

Sogar ohne den aufschlussreichen Titel »**Bridge of No Return**« (Brücke ohne Wiederkehr) macht das Bild deutlich, dass wir eine dieser leblosen Leeren vor uns sehen, die Zeugnis ablegen für die Unmenschlichkeit des Menschen. Eine Barriere aus aufgerolltem Draht und eine leere Brücke demarkieren das Ödland, das wahrscheinlich zwei entfremdete Nachbarn trennt. (Nur die Anwesenheit eines Vogels nimmt etwas von der Trostlosigkeit.) Unter dem Vorwand, seine Bürger vor äußeren Gefahren zu beschützen, halten sie solche Taktiken auch oft gefangen: Aus »Kein Eingang« wird »Kein Ausgang«. Die Brücke – ein traditionelles Symbol der Vereinigung und Kommunikation – ist nicht nur ein traurig verblichenes Mahnmal. Da wir wissen, dass die Schöpferin dieser Szenerie die koreanische Künstlerin Kim Young-Hee ist, identifizieren wir die Szene automatisch als Teil der »DMZ«, der »demilitarisierten Zone«, wie das schwer bewaffnete Niemandsland zwischen Nord und Südkorea von den Politikern bezeichnet wird. Und weil der Begriff auf kein anderes Land zutraf, wurde die Abkürzung während der Nachwehen des Koreakrieges allgemein bekannt.

Hier – wie in vielen anderen Werken Kim Young-Hees – sind die politischen und autobiografischen Anspielungen unmissverständlich, doch dies allein erklärt noch nicht die Anziehungskraft ihrer genialen Kompositionen. Einen Schlüssel zu ihrem Verständnis liefert die bunt und geschmacklos gekleidete, unermüdliche Touristin mit den breiten Hüften, die in vielen ihrer Arbeiten der vergangenen vier Jahre immer wieder auftaucht: Wir sehen, wie sie sich sonnt, herumliegt, spazieren geht, ein Nickerchen hält, einkauft oder wie eine Trapezkünstlerin mitten in der Luft hängt. In »**Bridge of No Return**« scheint sie zufällig über die Barrikade gestolpert zu sein – vielleicht beim morgendlichen Waldlauf? Sie ist jedenfalls keine Wache oder eine Demonstrantin, kein Flüchtling und keine Rebellin. Andererseits will sie die Hindernisse nicht zur Kenntnis nehmen. Mit ihrer grellbunten Kleidung und dem toupierten Haar – manchmal blond, manchmal brünett – schiebt sie sich mit erstaunlicher Lässigkeit energisch in die Landschaft oder das Stadtbild. Ohne auf ihre Umgebung zu achten, zieht sie vergnügt ihren Bikini aus und nimmt ein Sonnenbad an den unwahrscheinlichsten Schauplätzen, wo sie auch gut die Pose der klassischen Odaliske einnehmen könnte. Diese furchtlose Reisende tanzt deutlich aus der Reihe.

Wer ist diese etwas korpulente Frau in paillettenbesetzten Strümpfen und hellroten Schuhen, die die neonbeleuchteten Straßen von Seoul betrachtet? Oder jene in Jeans und geblümter Bluse, mit einem riesigen Rosenstrauß in der Hand, vor einem kunstvoll verzierten Tempel, der im Schatten von anonymen Wolkenkratzen steht? Ist das dieselbe furchtlose Reisende wie jene, die Netzstrümpfe, einen Minirock mit einem Herz auf ihrem breiten Hinterteil und eine Rose in ihrem Haar trägt, während sie Fischerbooten zuwinkt, die vor Anker gehen? Oder ist sie eines »jener« jungen Mädchen aus Kim Young-Hees Kindheit, die ihre Familien unterstützten, indem sie ihre Körper den Besatzungstruppen verkauften? Der Betrachter dieser Bilder erinnert sich vielleicht auch daran, wie die Szenarien für die Fotos von Cindy Sherman geschaffen wurden, in denen sie die Heldinnen aus Kunstgeschichte, Horrorfilmen oder dem Dasein einer spießigen Hausfrau dargestellt hat. Doch selbst ohne dieser Parallelen enthält das Werk von Kim Young-Hee Andeutungen, die uns die Vermutung anstellen lassen, ob ihre pummelige Reisende nicht eine Stellvertreterin der Künstlerin selbst ist – für die Künstlerin als Beobachterin, ja sogar als Voyeurin.

Wenn sie kein Sonnenbad nimmt, steht unsere Heldin normalerweise mit dem Rücken zum Betrachter, mit beiden Beinen fest am Boden und betrachtet das, was vor ihr liegt. Auf diese Weise ist sie sowohl innerhalb der Szene als auch davor, was dazu führt, dass der Betrachter und das Subjekt dieselbe Perspektive haben – ganz wie der kontemplative Betrachter in vielen Werken von Caspar David Friedrich. Es ist ein klassisches Beispiel des beobachtenden Beobachters. (Dies wird in Werken wie **»Galerie am Meer«** und **»Performance«**, in denen Kameras in die Szene integriert sind, noch verstärkt.) Ein Grund für die Betrachtung der Person von hinten ist laut der Künstlerin einfach, dass eine Skulptur normalerweise frontal angesehen wird und dass die ungewohnte Umkehrung eine neue Betrachtungsweise bewirkt.

Ob Meerjungfrau oder Musikerin, Teenie-Queen oder Matrone, Akrobatin, Diva oder Hausfrau – der allgegenwärtige »Star« dieser äußerst theatralischen Kompositionen ist eine Art von moderner Alice in Wonderland (oder einer Amy Winehouse, die dick geworden ist), die ihre Umgebung manchmal in den Schatten stellt. Es gibt deutliche Parallelen zu den drallen »Nanas« von Niki de Saint Phalle, die der französische Kritiker Pierre Descargues in einem Katalog zur ersten Nana-Ausstellung 1965 als »... eine Braut, eine Venus mit fettem Hinterteil – eine Göttin aus dem Königreich der Psychoanalyse ...« beschrieb. Die Nanas halten jedoch normalerweise Distanz zu ihrer Umgebung, ohne Bezug zu den Passanten und einfach zufrieden damit, bewundert zu werden. Im Gegensatz

dazu sind die Heldinnen von Kim Young-Hee, selbst wenn sie oft voyeuristische Haltungen einnehmen, trotzdem vollständig in die äußerst komplexen Szenerien integriert. Und diese stammen von Fotografien der Künstlerin, die als Hintergrund für Bilder dienen, die Fundgegenstände, Spielzeug, Souvenirs und sorgfältig übermalte Konstruktionen aus Pappmaché beinhalten können.

Diese dramatisch beleuchteten Umgebungen sind die Bühnen, auf denen Kim Young-Hees Protagonisten auftreten und ihre Auftritte werden in Fotografien festgehalten. Da die Installationen danach abmontiert, ihre fragilen Accessoires aus Maulbeerpapier zerstört oder recycelt werden, bleibt nur die fotografische Dokumentation, die in einer streng limitierten Auflage von fünf C-Prints produziert wird.

Manchmal suggeriert ein Werk, dass wir die Szene durch ein mit Regentropfen benetztes Fenster betrachten – wobei ein Zerstäuber zu Hilfe genommen wurde. Die Suggestion eines Fensters verstärkt das Gefühl einer voyeuristischen Perspektive. Manchmal fällt der Regen vom Himmel – ein Effekt, den die Künstlerin – selbst eine passionierte Gärtnerin – mit einer Gießkanne erzielt. Diese Spezialeffekte verstärken den Aspekt der Schichtungen, der beim fotografierten Hintergrund (der oft übermalt wird) beginnt und sich bei den echten und nachgemachten Objekten fortsetzt, die den Vordergrund bilden – darunter auch Seetang in einem neueren Werk von großer formaler Schönheit mit dem Titel **»Miyok«**.

Wenn Beleuchtung und künstlicher Regen hinzugefügt werden, wird die visuelle Dichte noch weiter verstärkt. Und damit auch die Illusion einer »echten« Szenerie – wie in den historischen Dioramen, die den Betrachter ins Zentrum einer rekonstruierten Szene oder eines Ereignisses stellen. Aber sie erinnern auch an die gemalten Kulissen, die früher in der Studio-Fotografie verwendet wurden, um für einen romantischen oder gedenkwürdigen Hintergrund für die Porträtierten zu sorgen. Kim Young-Hee – Autorin von Roman- Bestsellern in ihrer Heimat – bettet ihre Charaktere in einen erzählenden Kontext ein, den die Betrachter selbst frei nach eigenem Gutdünken vervollständigen können. Was wir wahrnehmen, ist eine Art eingefrorener Moment in einem fortlaufenden Szenario – einem Prozess, der die der Fotografie eigene Kraft widerspiegelt, um den Zeitfluss festzuhalten. Wir können diese Werke auch als Standbilder betrachten, die aus dem Kontext herausgenommen wurden und doch voller erzählender Anspielungen sind.

In Anbetracht dieses ausgereiften theatralischen Kontexts überrascht es nicht zu erfahren, dass Kim Young-Hee Bühnenbild studiert hat und dass sie früher als Choreografin und Performancekünstlerin tätig war. Jeder, der das Vergnügen hatte, ihr bei der Zubereitung eines traditionellen koreanischen Essens zuzusehen, hat auch eine Art Performance erlebt. Während die Köchin im Mittelpunkt (der Bühne) steht, steht das »Publikum« an einer Seite der »Insel« aus Granit, die ganz klar die Territorien abgrenzt. Der Selbstbezug in ihren Bildern wird von Werken wie **»Renovierung«** ironisch unterstrichen, in dem ihre ungeduldige Punk-Prinzessin einen Pinsel ergreift, um das Set, das sie betreten hat, hastig fertigzustellen. Abermals taucht der Verdacht auf, dass ihre allgegenwärtige Reisende für die Künstlerin selbst steht. Und doch scheinen Welten zwischen der Touristin mit dem auffällig zerzausten Haar und der schlanken, eleganten Kim Young-Hee zu liegen. In der Tat ist es gerade dieser Anschein des Paradoxen, der einem hilft, das Wesen dieser Werke zu erfassen.

Wie in **»Bridge of No Return«** konfrontiert uns die Künstlerin immer wieder mit Gegensätzen und Absonderlichkeiten. Als koreanische Künstlerin, die in Deutschland lebt, weiß Kim Young-Hee nur zu gut, was es heißt, als eine kulturell »gespaltene« Persönlichkeit zu leben. Deshalb zeigt sie uns sowohl einen Marktstand in München, komplett mit Gemüse aus Pappmaché, als auch eine Snackbar in Seoul und sie platziert handgeschnitzte Tempel vor einen Hintergrund aus Betonhochhäusern. Als Kind war sie fasziniert von den Abfällen aus Maulbeerpapier, aus dem die klassischen koreanischen Raumteiler und Fenster gemacht waren, aus denen sie Skulpturen herstellte: eine Verwertung von Altem, um Neues daraus zu machen. (Selbst heute ist dieser alte Rohstoff ihr bevorzugtes Material.)

Ausgebildet in der traditionellen Schwarzweiß-Kalligrafie und Malerei, in der Leere eine tiefe spirituelle Resonanz erzeugen kann, hat sie eine opulente und farbenfrohe Sprache entwickelt, die ans Barocke grenzt, doch flirtet sie ungeniert mit dem Surrealen. Hier treffen wir auf echte Personen auf imaginären Schauplätzen genauso wie auf Fantasiegestalten auf echten Schauplätzen. Wiederholt löst die Künstlerin provokant und oft mit viel Humor die Grenzen zwischen Hoch- und Popkultur, zwischen Fantasie und Realität, Tradition und Innovation, Chaos und Ordnung, Kunst und Alltag, Malerei und Bilderhauerei, Kindheit und Erwachsensein auf. In diesen Grenzbereichen trifft der Nussknacker-Pirat auf eine Punker-Barbie in einem mit Schmetterlingen übersäten Ballkleid, während King Kong und Elvis Presley eine Entente cordiale eingehen. Die Künstlerin betont immer wieder ihre Hochachtung vor der Handwerkskunst, vor handgemachten Gegenständen, und sie besteht darauf, ihre Romane mit der Hand zu schreiben, genauso wie sie die Accessoires für ihre Installationen händisch herstellt. Doch die

Endergebnisse werden dann ausschließlich durch das mechanische Medium der Fotografie festgehalten.

In Anbetracht der Vorliebe der Künstlerin für solche Normabweichungen erhält die Schaffung einer Punkerin eine eigene Logik. Diese korpulente und angriffs-lustige Protagonistin wagt sich offensichtlich in Viertel, die ihre scheue und sensible aristokratische Mentorin kaum jemals wagen würde zu betreten. Und die gesamte Punk-Bewegung kann als Rebellion gegen jene Form der Reglementierung betrachtet werden, die Kim Young-Hee überwinden musste, um ihren Weg als Künstlerin zu machen. (Die Künstlerin erinnert sich amüsiert daran, dass sie in den 1980er-Jahren, als sie in München lebte, eher in ein Punk-Rock-Konzert als in ein Museum geschleppt worden wäre.) Ihr mutiger Weg wird von Sabine Keller im vorliegenden Buch biografisch skizziert, in dem gezeigt wird, wie Leben und Werk der Künstlerin auf dramatische Art und Weise miteinander verflochten sind. Als junge Witwe mit drei kleinen Kindern hat sie beschlossen, eine Laufbahn als Künstlerin einzuschlagen – zunächst in Deutschland. Auf diese Weise setzte sie die lange Tradition von Künstlern im Exil fort. Einige unter ihnen, wie van Gogh in der Provence und Gauguin auf Tahiti, suchten neue Impulse für ihre Werke. Andere, wie Max Beckmann und Joseph Albers in Amerika, fanden politisches Asyl. Und andere – wie die in New York lebende iranische Künstlerin Shirin Neshat und wie auch Kim Young-Hee – landeten plötzlich in einer anderen Kultur. Der Auslöser für Neshats Karriere als Künstlerin war der Schock, den sie erlitt, als sie zum ersten Mal nach 15 Jahren in den Vereinigten Staaten in den Iran zurückkehrte.

Obwohl sie bereits beruflich Karriere gemacht hatte, erlitt Kim Young-Hee ein ähnliches Trauma, als sie zum ersten Mal nach dem Tod ihres Mannes nach Korea zurückkehrte. Sie war nicht vorbereitet auf die Auswirkungen des Bau-Booms und die überhand nehmende Amerikanisierung ihres Heimatlands. Teilweise aus diesem Grund fühlt sie sich jetzt in einem bayerischen Dorf heimisch, in dem die Zeit stehen zu bleiben scheint. Ihr Werk erforscht fantasievoll die Grenzen zwischen Ost und West, zwischen Stadt und Land, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Bei der ganzen Diskussion um die Globalisierung wird oft vergessen, dass es die Künstler waren, die die Pionierarbeit für diesen Trend geleistet haben, ob freiwillig oder unfreiwillig, und die auf diese Weise zu Sichtweisen gelangt sind, die den zu Hause Gebliebenen verwehrt waren. Die Werke von Kim Young-Hee können daher als eine Art Tagebuch ihrer eigenen Erfahrungen in den Grenzbereichen verstanden werden.