



NARRATIVE DOUBLE

HAEGUE YANG AND RAYYANE TABELT IN CONVERSATION

Rayyane Tabet is an artist based in Beirut, Lebanon. Tabet's work explores paradoxes in the built environment and its history. His sculptures often reconstitute the perception of physical and temporal distance.

Haegue Yang (1971) is a South Korean artist. She lives and works in Berlin and Seoul. Traversing a wide range of media, from collage to performance, Yang's body of work often features quotidian and domestic found objects. The artist dissociates such materials from their original contexts, rearranging them into abstract compositions that build upon a unique and personal visual vocabulary.



The books *A Cup of Rage* by Raduan Nassar and *The Malady of Death* by Marguerite Duras provide the conceptual backdrop for these two artists to confront ideas of diasporic communities, their shared interest in narratives deriving from literature, and their respective artistic practices.

HAEQUE YANG
As a structure, it might be friendly to our readers to pin down, even if a bit artificially, that there will be three topics to discuss: doubles, fathers, and literature.

RAYYANE TABEL
Literature seems too vast a word.

HY Why don't we start from there, as it seems rather difficult and undefined and obviously we both don't like the use of the term "literature," as Marguerite Duras negates the notion of literature and brings up the notion of writing instead.

RT It's interesting to think about writing, rather than literature, in our cases. Radian Nassar—the writer of *A Cup of Rage*, which the work *Sóσια* is based on—wrote, I think, only three books, so for him the question was not of literature but rather of writing as a practice. Then when he gave up writing in the 1980s and went back to farming—he is the son of a farmer—he noted that farming was an extension of writing, as both are actions. He talks a lot about silence and labor—a work well done in silence and then released. I am attracted to this mythology of practice rather than personality.

HY It seems that a commonality in our approaches has been the reader's perspective. With *The Malady of Death*, I kept on approaching Marguerite Duras and her notion of writing; the process felt as if I was banging my head against the wall. There is something about the text that makes it repeatedly impossible to get closer to; it requires a commitment of practicing it over and over again, which makes the premise of my staging conceptual. Engaging with *The Malady of Death* is supposed to embrace the ideas of the impossibility of the lovers—which is inherent in the book as a story—and also the impossibility of staging the book.

RT Why is it impossible to stage this book?

HY In fact, it seems very possible since the author's notes at the end of this novella offer suggestions on how it could be produced as a film or a play. Yet when producers and dramaturges approached her about this matter during her life, she would say: "No, it's not possible."

RT Without giving a reason?

HY Well, it's a later work and she was an alcoholic, so there might have been a practical impossibility of working on it with her. But also impossibility is inherent in the story. There is a person addressed as "You" and another person addressed as "She." They spend a couple of nights together and "You" tries desperately to learn how to love and "She" is present but quiet—in fact, asleep most of the time—so her presence and absence gradually frustrates him. These nights, as well as their story, end without any resolution, which seems to me a big negation of catharsis and embodies the emancipated impossibility against a conventional resolution of storytelling.

RT Every time you stage this work, you translate it in another language?

HY Sometimes a translation already exists.

RT How many languages has it been performed in?

HY So far, it has been done in English, Korean, Chinese (Cantonese), and Spanish. And I wish to do it in German in the near future.

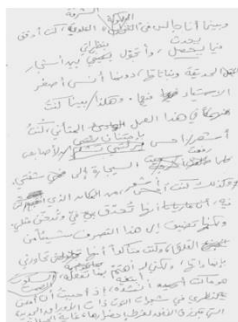
RT In my case, translation is intimately connected with an idea of return. There are all sorts of diasporic Lebanese communities in Brazil, Canada, France, Australia, Mexico, and more. These kinds of successful diasporic narratives are always used as a specter of hope, that one day there will be some kind of return, not just physical but rather a return of wealth. It's based on a yearning—the speculation that when someone leaves they are bound to return. Anyway, I always imagined that since there are twice as many Lebanese living in Brazil as there are living in Lebanon, there is bound to be a double of myself there. Who lives the same life as mine, but there, and one day will return.

HY We'd better clarify what the act of translation is. In your case, it's addressed to someone who has left home, whom we would usually call an immigrant or diasporic and could therefore bring up a flavor of nostalgia towards the notion of home.

RT When Jochen Volz first invited me to participate in the São Paulo Biennial, I refused, saying that I was not ready to meet my imagined double in Brazil. He told me to think about it and get back to him. The next day, at a bookstore, I stumbled upon *A Cup of Rage* by Radian Nassar.

I described this discovery to Jochen by saying that I tried to refuse his invitation but this book came to me. I started to imagine what the text would sound like in Arabic. Could this be the diasporic narrative that should be returned? Is the narrative we have been waiting for not one of success and wealth but rather a text written about love and lust and anger at the height of a military dictatorship?

HY The keyword of how I got to *The Malady of Death* is "community." There are also these terms, such as "imaginary community," and "community of negatives." They are interesting to think about as things that one cannot reach or have already reached, yet can't be claimed. The members of those communities are ghostly, non-identifiable, and absent. Writing empowers one to call them by other names. Nameless names. Duras uses terms such as "identity of absence."



Mamede Jarouche, Page from Mamede Jarouche's translation manuscript of *Um Copo de Cólera* by Radian Nassar from Portuguese to Arabic, preliminary material for *Sóσια*, 2016. Courtesy: the artist and São Paulo Biennial, São Paulo. Photo: Mamede Jarouche

RT Absolutely. For me, *A Cup of Rage* was the first time that this abstract community became real. I finally heard the voices of this community through the book, which is divided into seven chapters, each one sentence long. All but the last are written in the voice of the male protagonist. The story is of a couple, an older man and a younger woman, who spend a night together. While they are at breakfast, the man looks out of the window and sees that some ants have eaten one of his hedges and he goes crazy. He starts talking about everything from sex to love to generation gaps and feminism and misogyny and politics and social structures and family units until he collapses to the floor and she leaves. The last chapter is written in her voice; she talks about returning but it's not clear if this is the beginning of the story or if she went back.

HY The female figure in *The Malady of Death* seems insightful and generous but absent most of the time, while the man who appears confident at the beginning but becomes filled with helpless desire that sinks him into pathetic desperation, little by little. This enormous presence of the male figure versus the rather peculiar presence of the female seems like the overall structure that both our authors use.

RT Which is a very ancient device. *A Cup of Rage* seems at first like a small, easy, harmless gesture and then you realize that it is so much bigger, about things that are intricate and perverse and problematic. It's like a trap. Another similar aspect is that both works are short. Concise and precise, every word counts.

NARRATIVE DOUBLE
H. YANG, R. TABET



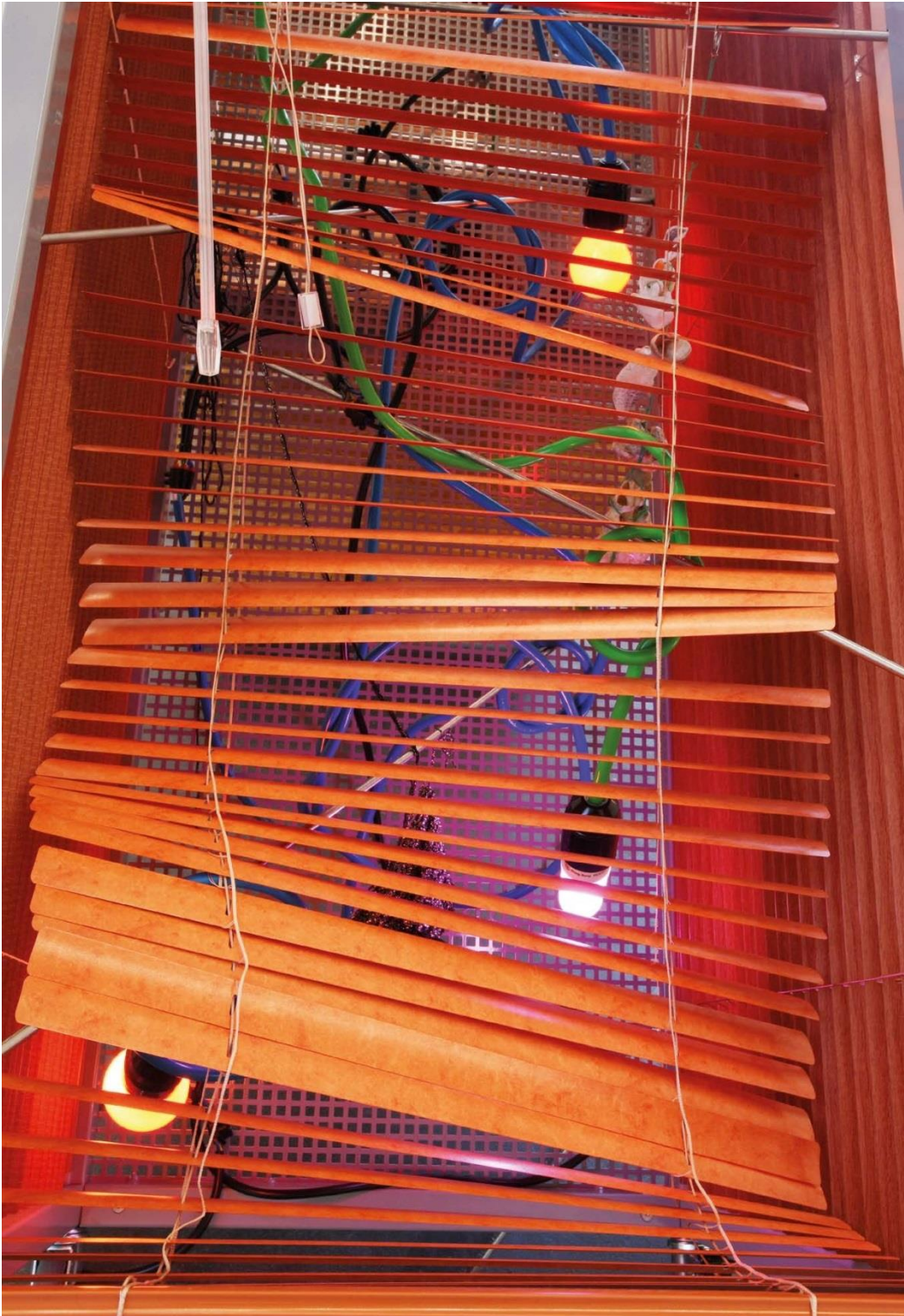
Haegue Yang, *An Opaque Wind*, 2015, Sharjah Biennial 12: *The Past, The Present, The Possible* installation view at Bait Al Aboudi, Sharjah, 2015. Commissioned by Sharjah Art Foundation. Courtesy: the artist. Photo: Deema Shahin



Haegue Yang, *An Opaque Wind*, 2015, Sharjah Biennial 12: *The Past, The Present, The Possible* installation view at Bait Al Aboudi, Sharjah, 2015. Commissioned by Sharjah Art Foundation. Courtesy: the artist. Photo: Sabine Reitmaier



This page and opposite - Haegue Yang, *Doubles and Couples – Version Turin* (details), 2008, *50 Moons of Saturn* installation views at 2nd Turin Triennial, Turin, 2008. Courtesy: Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, purchased in honor of Lynn Zetevansky with funds provided by The Broad Art Foundation, Hyon Chough, the Korea Arts Foundation of America (KAFA), Wonmi and Kihong Kwon, The Hillcrest Foundation, Tony and Gail Ganz, Terri and Michael Smooke, Judy and Stuart Spence, Steven Neu, and other donors through the 2009 Collectors Committee (M.2009.79a-e). Photo: Paolo Pellion



MOUSSE 55
H. YANG, R. TABEL

66

To pursue the idea of the trap: my attraction to short-form fiction is like my attraction to sculpture that appears elegant and quiet and mute. You approach sculpture and at some point realize you're dealing with something more complex, but it's too late because you have fallen in the trap. Suddenly the ground starts to shake. We need to talk about sculpture.

HY Dealing with physical stuff in our digitized world!

RT In our world that has different ways of telling or transferring material.

HY I am wondering why this sculptural language has become inevitable for us.



Rayyane Tabet, 1989 (detail), 2012, *The Ungovernables* installation view at The New Museum, New York, 2012. Courtesy: the artist and Steir-Semler Gallery, Hamburg / Beirut. Photo: Benoit Pailley

RT I am always asked about my desire to narrate, whether they are personal stories or historical events, through the making or re-association or appropriation of objects. If the main idea is to tell a story, why don't I just tell the story?

HY For me, digging into a story often seems to be about acquiring the perspective and the possibility of a child, whereas a father would rather tend to contain and disclose it. I want to put *fathers* here in plural form. I think mothers have another form of being silent, which is about enduring. It's a more privileged position to choose to remain silent. Fathers seem to have a somewhat representational and responsible position, which for me might be close to what is often an artistic stance: being responsible to address certain issues and mediate communication, yet maintaining distance from the resolution.

RT I believe that the encounter is a way to move something from the first person to the third person. It starts from a place that is very private and precise—an encounter that is “I”—to a moment that, through this transfer by way of an object or sculpture or spatial encounter, becomes “You.” It's pushed from “ME” to “YOU.” It's not always successful but that's what I mean by a trap or implicating someone who did not themselves live an experience. At the center of an experience is a moment that can be shared or transferred.

For instance, when I am reading a book, there is a moment where I start imagining I am the character. Just as I think of active readers, I would like to think of an active audience, who sees sculpture in a way that implicates them and it becomes generative and opens the mind.

For example, the event at the center of the story behind *Cyprus* is my dad wanting to escape Lebanon. He puts us in a boat and starts rowing, and a few meters later, he realizes he can't row and that he's going to kill us all so he comes back. That's the plot but the hidden or marginal moment that I would like to bring back is the relationship between the weight of a person and the weight of a boat.

HY The weight of a person on this floating boat in the sea.

RT While most people are drawn to the monumentality of the work, for me, the most interesting part of the sculpture is the pulley system suspending it, which relies on basic physics of weight distribution.

HY And it was the actual boat that your father had used so many years before?

RT Yes. Our family was having dinner on the beach in the north of Lebanon and my mom saw a boat on the shore. She asked my dad if it was the boat they had rented that time and an argument began.

HY Your father was denying it?

RT He didn't want to talk about it. They had never told my sister or me about this event of trying to escape. We had only hazy memories. The strangest thing for me was how my parents imagined that the uncertainty of the water was safer than land. How can the unknown be perceived as safer than the known? Anyway, we sought out the owner's son and asked if he remembered if my father had rented this boat. He said: “Yes, of course, you are the crazy family that tried to row to Cyprus!” So perhaps I have a double not in Brazil, but in Cyprus. Another speculative life.

I read the text, “Contemplation around An Opaque Wind,” in your book, *An Opaque Wind*, which is about the piece for Sharjah Biennial 12. It starts by talking about Libya as an imagined place—a place you have never been to but that lives in your mind through those crazy statements of your father.

HY Yes, I remember that text, where my father made a very daring statement about the people in Libya, reflecting his somewhat pitiful situation far from home, which arose due to his difficulty in finding any kind of job in Korea as a political dissident.

RT I was thinking about this absence of a place—that neither of us have ever reached, yet has generated so much in our imaginations. You talk a lot about the desert, the sand, bodily feelings.

HY Also about sensorial things of a place, such as sunshine, rain, and sandstorms.

RT And I feel like my relationship to water comes from that moment on the boat. I am not trying to make a one-to-one relation between the works but to get at an idea of these imagined places.

HY Your Cyprus is my Libya; staging *The Malady of Death* is for me what translating *A Cup of Rage* is for you.

RT So you consider the intention of *The Malady of Death* as staging rather than translation? The translation is more “along the way.”

HY The book is there. What is left is how we decide to approach the book, in order to make it shareable for a possible community. And you choose translation and I choose staging. Both acts are a kind of sharing, returning in different forms. I transform the book into something one has to be committed to—to penetrate to listen. And the core is the voice, which builds a conceptual part, which is recurring, repetitive, circling without losing intensity.

Duras often played with the words *voix* (voice) and *voir* (to see). Her choice of *regarde* instead of *voir* is also a lyrical act, besides being psychological and philosophical through simple language play. In a similar manner, I think something very literary is happening in Nassar's *A Cup of Rage* in his never-ending use of the comma, connecting parts of sentences. How to make each chapter with only

67

NARRATIVE DOUBLE
H. YANG, R. TABELT



Rayyane Tabet, *Cyprus*, 2015, Sharjah Biennial 12: *The Past, The Present, The Possible* installation view at Sharjah Art Foundation, Sharjah, 2015. Courtesy: the artist and Sharjah Art Foundation, Sharjah. Photo: Alfredo Rubio



Rayyane Tabet, *Cyprus* (detail), 2015, Sharjah Biennial 12: *The Past, The Present, The Possible* installation view at Sharjah Art Foundation, Sharjah, 2015. Courtesy: the artist and Sharjah Art Foundation, Sharjah. Photo: Alfredo Rubio

MOUSSE 55
H. YANG, R. TABELT

68



Haegue Yang, *The Melody of Death – Monodrama with Hon Lai-chu*, 2015, staged reading in Cantonese at Sunbeam Theatre, Hong Kong. Commissioned by M+ for the exhibition *Mobile M+ Live Art*, 2015. Courtesy: the artist. Photo: CPAK Studio

a singular sentence—to me, there is a similarly simple yet significant language play between *comma* and *coma*! From a coma, you come awake again and continue; you are not dead.

RT In such a text, it's like a marathon. You have to keep going until physically, you collapse. When you read such a long chapter in the form of one sentence, even if you are not reading aloud, you are out of breath and the voice gets louder in your head.

HY Accumulation and escalation, and then the period gives you a release.

RT Repetition—doing something again and again and again and again—is always about hoping either for a different outcome or to get the exact same result. I find myself involved with projects which have many pieces that I can structure or put together as a way to calm myself down. A repetitive act may have no form, no order, and be completely arbitrary but serves as a way to structure one's world.

When I encounter your work, it asks a lot of me as a viewer. It's very demanding.

HY That's disappointing to hear. If I could, I'd rather my work evoke the feeling of "ease" and "simplicity," and if possible, a grand simplicity.

RT It starts with a simple or precise sense, like I see it and I understand how it's made. There is a structural and formal clarity but then I don't know if it's the materials or the repetition or the structure or the form that makes it become extremely demanding. When I am in your studio, I see that each material is in its place: The twine is here, the bells are there, all very orderly. Then you put it together and it gains a weight that is not just physical. Maybe *weight* is not the right word but there is an estrangement and distance that becomes demanding.

HY What you say in relation to the use of the materials delights me, while the aspect about complexity with heavily loaded meanings disappoints me. It seems that I am succeeding somewhere but failing elsewhere.

As a sculptor, I want to put myself in a modest position where the material is immanent and speaks for itself, while I am only a supporter of its revelation. I encounter certain materials and weave them and let them appear, unfold, as if on their own. Haegue Yang becomes eventually unimportant, since the measure of success of a sculptor is concealed in the emergence of materials. I would like to create the feeling as that of Duras making complexity familiar. The familiarity of the unfamiliar.

RT But Duras also does not come across as light; a lot of weight comes through. I do not think it's an issue of failure or success. The seemingly quotidian transference that opens up the material allows it to speak and believes that narrative can be carried through the materials.

HY That would be a happy ending. As turbine vents turn and make things mesmerizing!

RT Turn and speak. What difference exists in your mind between "site" and "place"?

HY In my subjective dictionary, "site" is something theoretical and art historical. You develop the project according to the site. "Place" is generated in your mind. It's much more vivid, as if it has flesh and blood. I use such distinctions in order to make something clear to myself, whether I could create a sense of place, with a certain feeling. Does that resonate with you?

RT Very much so. One of the first intentions with *1989* was this idea of displacement: material displacement and physical displacement. I remade the volume of my bedroom in Beirut out of canvas so that I could fold it up and take it with me. But the work also needed some kind of structure. So I used the original door and window as the architectural elements, like a skeleton. It was both an abstract volume of fabric and a very precise emotional reference. Although

while making it, I was also thinking about site, maybe because of my training as an architect. Perhaps architects use *site* and *space* in order to avoid the emotional baggage that comes with *place*.

HY Maybe because *place* is a word of the inhabitants, not a word of the architect. It's something about dwelling and inhabiting. There is a quote by Duras about home that is both precise and scary; it goes approximately like this: "People tend to come home to kill themselves." It's so true. It's this idea of home or place as where one could get relentlessly radical.

RT *Doubles and Couples* is dealing with architecture because it's connected to certain places in the house, like the kitchen or bathroom. It is a double reading: formally as a meeting and also as a soul or a spirit. I understand you work a lot through spirits.

HY It's not too far from how I think. I call these works "appliance sculptures." They are domestic machines that make our lives a bit more comfortable, meaning they serve our life. I start projecting my emotions and sentiments onto them, in both of my homes, Berlin and Seoul. If the meeting of two refrigerators from each place/home cannot take place in life, maybe I can do it in an exhibition space. And they will finally transform space into a place, while they are interlocked in such a way that they acquire highly anthropomorphic qualities.

RT Your two refrigerators are one thing when they are apart and another when they come together. It's not that they complete each other but that they can have a relationship outside of you.

HY Yes, and the show is supposed to become a place where their surreal and truly abstract encounter could take place.

RT It's like when you have friends in different countries and they meet because they both know you but then they might have a conversation that has nothing to do with you. It's liberating the object from its usual setting or place so it can acquire another place.

HY And that is the act of displacement. Your canvas room in *1989*—my encounter with it, being in front of it, felt incredibly warm, as if I was in a nomad's tent, with no craftsmanship involved, meaning it was not about aesthetics. It doesn't need any embroidery or craftsmanship to create that feeling of inhabiting, which was surprising for me.

RT To be honest, I have not been able to do a similar work since. It was a moment where my mind slipped from my hands. I don't want to idealize it or necessarily wish I did more things like that but there was a very clear, unexplainable moment of release that was somehow frightening.

HY Yes, beyond one's own control... Your piece conveyed the idea of weight—that it could fall down and sag. It reminds me of Yvonne Rainer and how her movement does not pretend that the body is weightless. It has muscles and flesh, needs to breathe and can bleed, and makes a sound when it falls to the ground. Maybe that's what you mean by quotidian intimacy, a grand plainness.

1989 is a room that behaves like a body.

RT Like when you remove your clothes at the end of the day and put them on the sofa and it's like it's your there. That's another form of displacement.

It's a room that behaves like a shirt that took itself off and is sleeping. Maybe audience-wise, *Cyprus* is more iconic, but like I said, for me the hanging boat as a physical achievement is the least interesting thing. To date, I have produced one work that has escaped me, *1989*, and that's why I like to talk about it.

HY Some pieces slip out of us, escape their original place in our brain and mind, and cultivate their own ecology. I guess we have to acknowledge and accept this as sculptors. It's a kind of double that is not displaced in order to address the old place but actually cultivates its own place, the true displacement.

una conversazione fra
HaegueYang e Rayyane Tabet

I libri *Un bicchiere di rabbia* di Raduan Nassar e *La malattia della morte* di Marguerite Duras offrono lo sfondo concettuale a questi due artisti per confrontarsi su comunità diasporiche, l'interesse comune nei confronti di storie letterarie e le loro rispettive pratiche artistiche.

HAEGUE YANG Sarebbe corretto nei confronti dei nostri lettori stabilire, anche se in modo un po' artificiale, che ci saranno tre argomenti di discussione: doppi, padri e letteratura.

RAYYANE TABET "Letteratura" è un termine troppo vasto.

HY Perché non parliamo da lì, visto che sembra così indeterminato e ovviamente a nessuno dei due piace. Marguerite Duras nega la nozione di letteratura e parla invece di scrittura.

RT Per quanto ci riguarda, è più interessante pensare alla scrittura che alla letteratura. Raduan Nassar – lo scrittore di *Un bicchiere di rabbia*, su cui si basa l'opera *Sòsia* – ha scritto, mi sembra, solo tre libri, quindi per lui la questione non era la letteratura, ma la scrittura come pratica. Poi, quando negli anni Ottanta smise di scrivere e tornò all'agricoltura, scoprì che questa era un'estensione della scrittura, perché entrambe sono azioni. Parla molto di silenzio e di lavoro duro: un lavoro ben fatto nel silenzio e poi liberato. Sono attratto da questa mitologia della pratica più che dal personaggio.

HY Sembra che una caratteristica comune ai nostri orientamenti sia la prospettiva del lettore. Attraverso *La malattia della morte*, ho seguito ad avvicinarmi a Marguerite Duras e alla sua nozione di scrittura; durante il processo, era come se sbattessi la testa contro il muro. C'è qualcosa di inerente al testo che lo rende costantemente impossibile da avvicinare; richiede un impegno a praticarlo senza sosta, che rende concettuale il presupposto alla mia messa in scena. Dedicarsi a *La malattia della morte* implica abbracciare l'idea dell'impossibilità degli amanti – che è propria del libro come una storia – e anche dell'impossibilità di mettere in scena il libro.

RT Perché è impossibile mettere in scena il libro?

HY Di fatto sembra possibile, dato che le note dell'autore a chiusura della novella contengono suggerimenti su come potrebbe essere prodotto un film o un dramma teatrale. Eppure quando produttori e drammaturghi sondarono la questione, lei disse: "No, è impossibile".

RT Senza una spiegazione?

HY Be', è un'opera della maturità e lei era alcolizzata, quindi lavorare con lei avrebbe potuto essere impossibile. Ma l'impossibilità è intrinseca alla storia. C'è un personaggio denominato "Tu" e un altro personaggio denominato "Lei". Passano un paio di notti insieme e "Tu" tenta disperatamente di imparare ad amare mentre "Lei" è presente ma silenziosa – in pratica, addormentata per la maggior parte del tempo – quindi la sua presenza e assenza gradualmente lo frustrano. Quelle notti, come la loro storia, terminano senza alcuna risoluzione, che a me sembra essere una grande negazione della catarsi e incarna l'impossibilità liberata in opposizione a una soluzione convenzionale della narrazione.

RT Ogni volta che metti in scena questo lavoro, lo traduci in una lingua diversa?

HY Qualche volta una traduzione esiste già.

RT In quante lingue è stato messo in scena?

HY Fino a oggi è stato rappresentato in inglese, coreano, cinese (cantonese), e spagnolo. E vorrei farlo in tedesco nel prossimo futuro.

RT La traduzione è intimamente connessa a un'idea di ritorno. Esiste ogni genere di comunità libanese diasporica in Brasile, Canada, Francia, Australia, Messico e altrove. Tutti i tipi di racconti diasporici di successo sono impiegati sempre come fantasmi della speranza, che un giorno ci sarà ritorno, non solo fisico, piuttosto un ritorno del benessere. Affondano le radici in un desiderio – l'ipotesi che quando qualcuno parte è destinato a ritornare. In ogni modo, ho sempre immaginato che, dal momento che esiste il doppio dei Libanesi residenti in Brasile rispetto a quanti vivono in Libano, è destino che esista un doppio di me stesso laggiù. Che vive la mia stessa vita là, e che un giorno farà ritorno.

HY Meglio se chiariamo cos'è l'atto del tradurre. Nel tuo caso, è un atto che si rivolge a qualcuno che ha lasciato la patria, quello che di norma definiremmo un emigrante o un diasporico, e potrebbe quindi conferire un sentore di nostalgia alla nozione di patria.

RT Quando Jochen Volz m'invitò la prima volta a partecipare alla Biennale di San Paolo rifiutai, dicendo che non ero pronto a incontrare il mio doppio immaginario in Brasile. Mi disse di pensarci e di tornare da lui. Il giorno dopo, in una libreria, trovai per caso *Un bicchiere di rabbia* di Raduan Nassar. Descrissi a Jochen la scoperta, dicendo che avevo tentato di recusare il suo invito, però il libro era venuto da me. Cominciai a immaginare come sarebbe stato il testo in arabo. Poteva essere questo il racconto diasporico che andrebbe restituito? È il racconto che stavamo aspettando, non un racconto di successo e di benessere, piuttosto un testo sull'amore, la concupiscenza e la rabbia al vertice di una dittatura militare?

HY La parola chiave che dice come sono arrivata a *La malattia della morte* è "comunità". Ci sono definizioni come "comunità immaginaria" e "comunità di negativi". È interessante pensarle come entità che non si possono raggiungere o che sono state già raggiunte, ma che non possono essere ancora rivendicate. I membri di quelle comunità sono fantasmatici, non identificabili. La scrittura ci dà il potere di chiamarli con altri nomi. Nomi anonimi. Duras usa termini come "identità dell'assenza".

RT Assolutamente. Per me, in *Un bicchiere di rabbia* è stata la prima volta che questa comunità astratta è diventata reale. Finalmente ho sentito le sue voci attraverso il libro, che è suddiviso in sette capitoli, ognuno della lunghezza di un periodo. Tutti, tranne l'ultimo, scritti con la voce del protagonista maschile. È la storia di una coppia, un uomo più vecchio e una donna più giovane, che passano la notte insieme. Mentre fanno colazione, l'uomo guarda fuori dalla finestra e vede che alcune formiche hanno divorato una delle sue siepi e impazzisce. Comincia a parlare di tutto, dal sesso all'amore, al salto generazionale e di femminismo e di misoginia, di politica e di strutture sociali e unità familiari finché colla sul pavimento e lei se ne va. L'ultimo capitolo è scritto con la voce di lei; lei che parla di ritornare, ma non è chiaro se questo sia l'inizio della storia o se sia ritornata.

HY La figura femminile in *La malattia della morte* è perspicace e generosa ma assente per la maggior parte del tempo, mentre l'uomo che all'inizio appare sicuro di sé, si riempie di un desiderio disarmato che lo porta al fondo di una disperazione patetica, poco per volta. L'enorme presenza della figura maschile in opposizione alla presenza alquanto singolare della figura femminile rimanda alla struttura globale di cui entrambi i nostri autori fanno uso.

RT Che è un dispositivo molto antico. Un

bicchiere di rabbia inizialmente sembra un gesto piccolo, semplice, inoffensivo e poi realizza che è molto più grande, legato a cose intricate e perverse e problematiche. È come una trappola. Altro aspetto in comune è la brevità di entrambi i lavori. Concisi e precisi, ogni parola ha un peso. Per seguire l'idea della trappola: la mia attrazione per la narrativa breve è analoga alla mia attrazione per la scultura che si presenta elegante e quieta e muta. Ti avvicini alla scultura e a un certo punto realizza di avere a che fare con qualcosa di più complesso, ma è troppo tardi, perché sei caduto in trappola. Tutto a un tratto il suolo comincia a tremare. Dobbiamo parlare di scultura.

HY Affrontare roba fisica in questo mondo digitalizzato!

RT Nel nostro mondo che ha modi differenti di raccontare o di spostare ciò che è materiale.

HY Mi chiedo perché il linguaggio della scultura sia diventato inevitabile per noi.

RT Ogni volta ricevo domande sul mio desiderio di narrare, che si tratti di storie personali o di eventi storici, attraverso la realizzazione, la ri-associazione o l'appropriazione di oggetti. Se l'idea di base è raccontare una storia, perché non farlo e basta?

HY Scavare in una storia il più delle volte sembra concernere l'acquisizione della prospettiva e la possibilità di un bambino, mentre un padre tenderebbe piuttosto a limitarla e a svelarla. Qui voglio mettere *padri* al plurale. Penso che le madri abbiano un modo diverso di essere silenziose, che riguarda ciò che è duraturo. Scegliere di rimanere in silenzio è una posizione più privilegiata. I padri sembrano ricoprire una posizione in qualche misura rappresentativa e responsabile, che per me potrebbe avvicinarsi a ciò che spesso è una presa di posizione artistica: essere responsabili di affrontare determinate questioni e di mediare la comunicazione, pur mantenendo la distanza dalla soluzione.

RT Credo che l'incontro sia un modo di spostare qualcosa dalla prima alla terza persona. Comincia da un luogo molto privato e determinato – un incontro che è "io" – e arriva al momento in cui, attraverso il suo spostamento, passando per un oggetto o una scultura o un incontro dello spazio, diventa "Tu". Viene spinto da "Me" a "Te". Non sempre riesce ma è ciò che intendo per trappola o per implicazione di qualcuno che non ha vissuto un'esperienza di persona. Al centro di un'esperienza esiste un momento che può essere condiviso o trasferito. Quando leggo un libro, c'è un momento in cui comincio a immaginare che sono io il personaggio. Proprio come penso a dei lettori attivi, vorrei pensare a un pubblico attivo, che vede la scultura in un modo che lo coinvolge, e diventa generativo e apre la mente. Per fare un altro esempio, l'evento al cuore della storia che sta dietro *Cyprus* è la volontà di mio padre di fuggire dal Libano. Ci carica su una barca e comincia a remare e, fatti pochi metri, capisce che non può remare e ci cederà tutti, quindi torna indietro. Questa è la trama, ma il momento celato o marginale che vorrei evocare è la relazione tra il peso di una persona e il peso di una barca.

HY Il peso di una persona su questa barca che fluttua sul mare.

RT Mentre la maggior parte della gente è attratta dalla monumentalità dell'opera, per me la parte più interessante della scultura è il sistema di pulegge che la tiene sospesa, che si fonda sulla fisica di base della distribuzione del peso.

HY Era la vera barca che tuo padre aveva usato anni prima?

RT Sì. La mia famiglia stava cenando su una

71 spiaggia nel nord del Libano e mia madre vide una barca sulla battaglia. Chiese a mio padre se fosse la barca che avevano noleggiato a quel tempo e ne nacque una discussione.

HY Tuo padre negava?

RT Non voleva parlarne. Non avevano mai raccontato a me o a mia sorella di quell'episodio. Ne conservavamo soltanto memorie confuse. La cosa più strana per me, era come i miei genitori potessero immaginare che l'incertezza dell'acqua fosse più sicura della terra. Come può l'ignoto essere percepito più sicuro di ciò che è noto? In ogni caso, cercammo il figlio del proprietario e gli domandammo se ricordasse che mio padre aveva noleggiato quella barca. Disse: "Sì, certo, siete la famiglia folle che cercò di remare verso Cipro!" Quindi probabilmente non ho un doppio in Brasile, ma a Cipro. Un'altra vita ipotetica. Ho letto il testo "Contemplation around An Opaque Wind", nel tuo libro *An Opaque Wind*, che riguarda il lavoro per Sharjah Biennial 12. Comincia trattando della Libia come di un luogo immaginario – un luogo in cui non sei mai stata ma che abita la tua mente attraverso le folli dichiarazioni di tuo padre.

HY Ricordo quel testo, in cui mio padre faceva una dichiarazione molto audace sulla gente in Libia, riflettendo la sua situazione davvero penosa lontano da casa, che derivava dalle difficoltà di trovare un lavoro qualunque in Corea, in quanto dissidente politico.

RT Pensavo a quest'assenza di un luogo – che nessuno di noi ha mai raggiunto, anche se ha prodotto così tanto nelle nostre immaginazioni. Tu parli tanto di deserto, di sabbia, di sensazioni corporee.

HY Anche dei fatti sensoriali che riguardano il luogo, come la luce del sole, la pioggia e le tempeste di sabbia.

RT Mi sento come se la mia relazione con l'acqua derivasse da quel momento sulla barca. Non sto cercando di restituire una relazione diretta tra le opere, ma cerco di farmi un'idea di quei luoghi immaginati.

HY La tua Cipro è la mia Libia; mettere in scena *La malattia della morte* è per me ciò che per te è tradurre *Un bicchiere di rabbia*.

RT Quindi consideri l'intento di *La malattia della morte* come una messa in scena più che una traduzione? La traduzione è più qualcosa che sta "lungo il percorso".

HY Il libro è là. Ciò che rimane è il modo in cui decidiamo di avvicinarlo, allo scopo di renderlo condivisibile con una comunità possibile. Tu scegli la traduzione e io la messa in scena. Entrambe le azioni sono un tipo di condivisione, che ritorna in forme diverse. Io trasformo il libro in qualcosa che uno deve impegnarsi a penetrare, ascoltare. L'essenza è la voce, che edifica una parte concettuale, che è ricorrente, ripetitiva, circolante senza perdita di intensità.

Duras spesso giocava con le parole *voir* (voce) e *voir* (vedere). La sua scelta di *regarde* al posto di *voir* è ancora un atto lirico, oltre a essere psicologico e filosofico attraverso un semplice gioco linguistico. In modo analogo, penso che qualcosa di molto letterario accada in *Un bicchiere di rabbia* di Nassar, nel suo infinito impiego della virgola, che unisce le parti del periodo. Come fare ogni capitolo con un unico periodo – per quanto mi riguarda, si dà un gioco linguistico similmente semplice benché espressivo tra *virgola* e *coma* [in inglese *comma*, *comma*, *Ndt*]! Da un coma ti svegli e continui a vivere; non sei morto.

RT In un testo simile, è come una maratona. Devi andare avanti finché collassi fisicamente. Quando leggi un capitolo così lungo sotto forma di un unico periodo, anche se non leggi a voce alta, rimani senza fiato e la voce diventa più sonora nella tua testa.

HY Accumulazione e intensificazione, e poi il periodo ti dà una liberazione.

RT Ripetizione – fare qualcosa ancora, ancora, ancora e ancora – riguarda sempre lo sperare o in un risultato diverso o di ottenere lo stesso risultato. Mi coinvolgono i progetti dotati di tanti pezzi che posso comporre e mettere insieme per tranquillizzarmi. Un atto ripetitivo potrebbe non avere forma, ordine e potrebbe essere del tutto arbitrario, ma è utile al fine di articolare il mondo di una persona. Quando incontro il tuo lavoro, richiede molto a me spettatore. È molto esigente.

HY È spiacevole sentirlo dire. Se potessi, vorrei piuttosto che il mio lavoro evocasse il senso di "facilità" e di "semplicità" e, se possibile, una semplicità grandiosa.

RT Comincia con un senso semplice o preciso, il modo in cui lo vedo e capisco come è fatto. C'è una chiarezza strutturale e formale ma poi non so se sono i materiali o la ripetizione, la struttura o la forma che lo fanno diventare estremamente difficile. Quando sono nel tuo studio, noto che ogni materiale è al suo posto: il filo è qui, le campane sono là, tutto molto ordinato. Poi lo metti insieme e acquisti un peso che non è solo fisico. Forse *peso* non è la parola giusta, ma sono uno stranimento e una distanza che diventano difficili.

HY Ciò che dici relativamente all'uso dei materiali mi fa piacere, invece l'aspetto che riguarda la complessità di significati sovraccarichi mi dispiace. Sento di riuscire in un punto e fallire in un altro. Come scultore, voglio stare in una posizione modesta, in cui il materiale parla da solo, mentre io sono soltanto il fautore della sua rivelazione. Mi imbatto in materiali e li intreccio e lascio che appaiano, che si realizzino un po' alla volta. HaegueYang alla fine diventa irrilevante, poiché la misura del successo di uno scultore si cela nell'affermazione dei materiali. Mi piacerebbe fissare una sensazione come quella di Duras che rende la complessità familiare. La familiarità dell'inoltrato.

RT Ma nemmeno Duras dà l'impressione di essere leggera; esprime un gran peso. Non penso che sia una questione di fallimento o di successo. La trasposizione quotidiana che fa aprire il materiale, gli permette di parlare e confida nel fatto che la narrazione possa essere portata a compimento con i materiali.

HY Sarebbe un lieto fine. Come le bocchette della turbina girano e rendono le cose ipnotiche.

RT Girano e parlano. Che differenza c'è nella tua mente tra "sito" e "luogo"?

HY Nel mio dizionario, "sito" è un concetto teorico, legato alla storia dell'arte. Sviluppi il progetto in relazione al sito. "Luogo" si genera nella tua mente. È molto più vivido, come se fosse in carne e ossa. Opero queste distinzioni per chiarire qualcosa a me stessa, se posso creare un senso di luogo, con una determinata sensazione. Ti suona bene?

RT Molto. Una delle prime intenzioni di *1989* era l'idea della dislocazione: materiale e fisica. Ho ricavato il volume della mia stanza da letto a Beirut, in tela, così che potessi piegarla e portarla con me. Ma l'opera richiedeva una struttura. Allora ho usato la porta e la finestra originali come elementi architettonici, come uno scheletro. Era un volume astratto di tessuto e un riferimento emotivo preciso. Benché facendolo pensassi anche al sito, probabilmente a causa della mia formazione di architetto. Forse gli architetti impiegano i termini "sito" e "spazio" allo scopo di evitare il bagaglio emotivo implicito in "luogo".

HY Probabilmente perché "luogo" è una parola degli abitatori, non dell'architetto. Una cosa che riguarda il risiedere e l'abitare. C'è questa citazione di Duras sulla casa che è precisa e paurosa; dice all'intricata così: "La gente

tende a tornare a casa per uccidersi". È così vero. È questa idea di casa o di luogo dove uno può diventare implacabilmente radicale.

RT *Doubles and Couples* parla di architettura perché è connesso a determinati luoghi della casa, come la cucina o il bagno. È una doppia lettura: formalmente come un incontro e anche come un'anima o uno spirito. Comprendo davvero il tuo lavoro attraverso gli spiriti.

HY Non è troppo distante da come la vedo io. Definisco queste opere "elettrodomestici sculture". Sono macchine per la casa che rendono le nostre vite un po' più comode, cioè sono al servizio della nostra vita. Ho cominciato a progettarmi sopra le mie emozioni e i miei sentimenti, in tutte e due le mie case, a Berlino e a Seoul. Se l'incontro di due frigoriferi provenienti da ciascun luogo/casa non può avere luogo nella vita, forse posso ricrearlo in uno spazio espositivo. E alla fine trasformeranno lo spazio in un luogo, intanto che sono incastrati in modo tale da assumere qualità molto antropomorfe.

RT I tuoi due frigoriferi sono una cosa quando sono separati e un'altra quando sono uniti. Non si completano a vicenda, possono però intrattenere una relazione.

HY Sì, e la mostra deve diventare un luogo in cui potrebbe avere luogo il loro incontro surreale e astratto.

RT Come quando hai amici in nazioni diverse e s'incontrano perché tutti e due ti conoscono, ma potrebbero intrattenere una conversazione che non ha niente a che vedere con te. È liberare l'oggetto dalla sua destinazione e dal suo luogo abituale così che possa acquisire un altro luogo.

HY È l'atto della dislocazione. La tua stanza di tela in *1989*: quando le stavo davanti, mi è sembrata incredibilmente calda, come trovarsi nella tenda di un nomade, senza che fosse implicata alcuna maestria artigianale, non riguardava l'estetica. Non c'è bisogno di un lavoro di ricamo né di una particolare abilità artigianale per rendere quella sensazione abitativa che mi ha sorpreso.

RT A essere sincero, fino allora non ero stato in grado di creare un'opera simile. C'è stato un momento in cui la mia mente è scivolata via dalle mie mani. Non voglio idealizzare e non vorrei necessariamente avere fatto più cose come quella, ma c'è stato un momento molto preciso, inesplicabile di liberazione che è stato in un certo senso spaventoso.

HY Sì, al di là del controllo personale... Il tuo pezzo trasmette l'idea di peso, che potrebbe crollare e afflosciarsi. Mi ricorda Yvonne Rainer e il modo in cui il suo movimento non simula che il corpo sia privo di peso. Ha muscoli e carne, ha bisogno di respirare e può sanguinare, e fa rumore quando cade per terra. Probabilmente è ciò che intendi per intimità quotidiana, una grandiosa semplicità. *1989* è una stanza che agisce come un corpo.

RT È come quando ti togli i vestiti alla fine della giornata e li metti sul divano ed è come se ci fossi tu là. Un'altra forma di dislocazione. È una stanza che agisce come una camicia che si è tolta da sola e dorme. Probabilmente dal punto di vista del pubblico *Cyprus* è più iconico, ma come ho detto, per me la barca sospesa in questo evento fisico è la cosa meno interessante. Fino a oggi ho prodotto un solo lavoro che mi è sfuggito, *1989*, ed è per questo che mi piace parlarne.

HY Certe opere scivolano via, fuggono il loro luogo d'origine all'interno del nostro cervello e della nostra mente, e alimentano la propria ecologia. Immagino che dobbiamo esserne consapevoli e accettarlo. È una specie di doppio che non è dislocato per indicare il luogo di origine, ma che coltiva realmente il proprio luogo, la vera dislocazione.