

**WHAT IS
THE FUTURE
IN THE PAST?
AND WHAT
IS THE PAST IN
THE FUTURE?**

ISAAC
CHONG
WAI

6 September–9 November 2019
Zilberman – Berlin



The Silent Wall—Berlin, 2019
Video projection, sound, color/ Videoprojektion, Ton, Farbe
12'58"







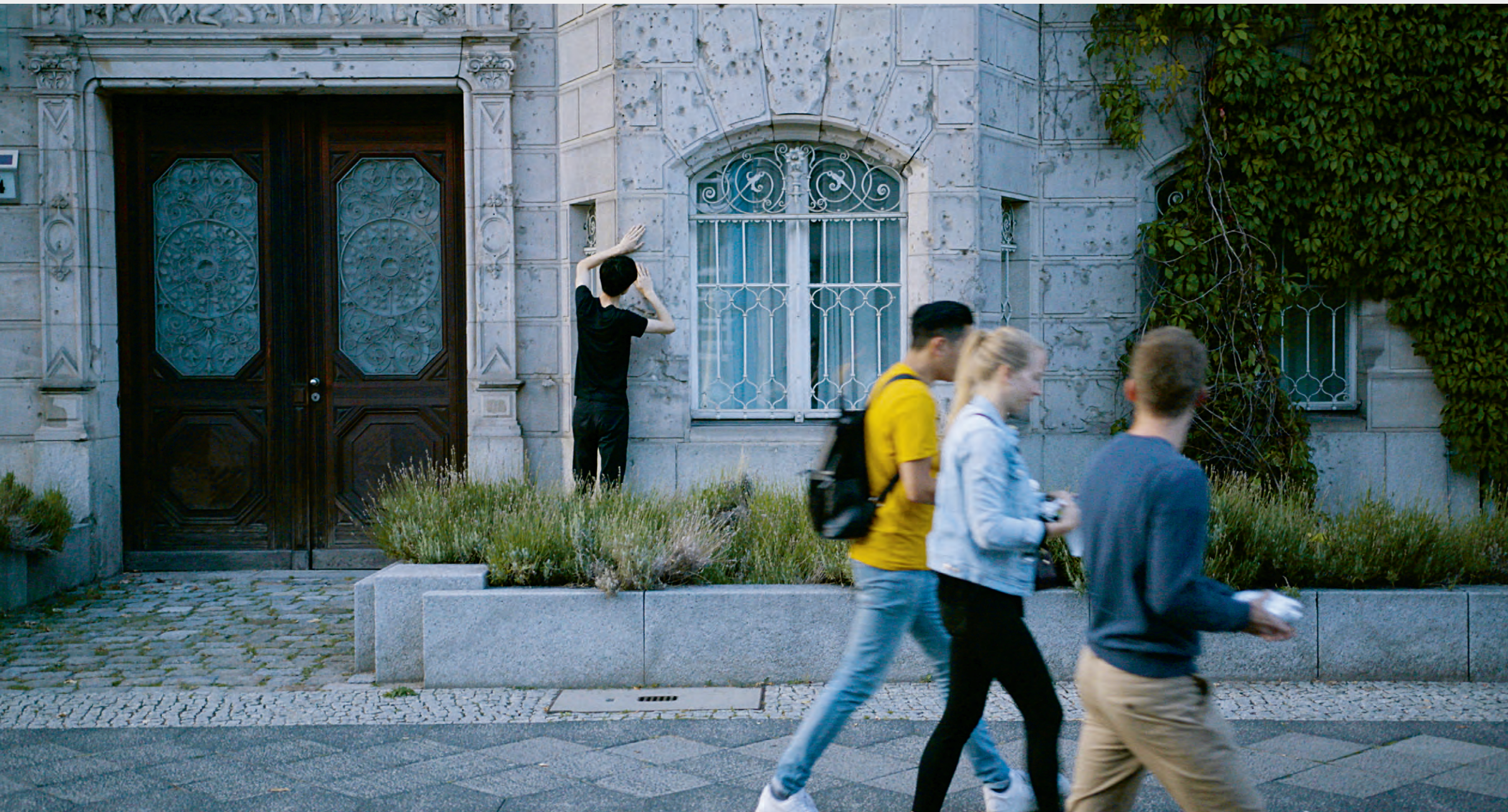












Isaac Chong Wai

What is the future in the past? And what is the past in the future?

Introduction by Lotte Laub

"I had lost faith in mankind. One day, I decided to go to Buchenwald with this guy and once inside the camp, he kissed me and helped me find the oak tree. Then I knew there was hope for I had just experienced human warmth where I least expected to." – François

German history is the focus of all the works in Isaac Chong Wai's solo exhibition *What is the future in the past? And what is the past in the future?* at Zilberman Gallery – in *I Dated a Guy in Buchenwald* (2013), *Neue Wache* (2015), *Painting a Moon on Viehauktionshalle* (2014) and *Flakturm and the White Flag* (2016), and in the glass sculptures entitled *Missing Space* and the video *The Silent Wall–Berlin*, the latter two works created especially for the exhibition.

I Dated a Guy in Buchenwald is a quotation on paper framed in oak, the caption underneath as much a part of the work as the frame. Chong had met the quote's author, François, via the dating app Grindr and together they visited the former concentration camp Buchenwald; it was during Chong's time as a student at Bauhaus-Universität Weimar (2013–2016). "People think that the kiss is beautiful to the place. On the other hand, some told me I was not supposed to kiss or date someone in this camp; it was not appropriate."¹ He feels that his behaviour is vindicated, however, because of the memorial that was created for *Apellplatz* (Roll Call Square) in Buchenwald on the same site where camp survivors had erected a wooden obelisk in 1945 but which no longer stood there. This 1995 memorial, *Denkmal an ein Denkmal* (A Memorial to a Memorial), was designed by Horst Hoheisel and Andreas Knitz and consists of a metal plate inscribed with the names of the more than 50 national groups that had been victimised at Buchenwald. The plate is heated to body temperature day and night, summer and winter, and radiates warmth in a traumatic place of human coldness. *I Dated a Guy in Buchenwald* is also about the experience of human warmth.

Chong is opening his solo exhibition with a performance of his work *pietas* (2019) with Saori Hala and Nobutaka Shomura. For the piece, Chong studied classical images of pietà, including 15th century paintings by Vittore Carpaccio, Carlo Crivelli and Jaume

¹ Isaac Chong Wai: *WHAT IS THE FUTURE IN THE PAST? AND WHAT IS THE PAST IN THE FUTURE? Creating Time in Public Space through Performance*, Bauhaus-Universität Weimar, Master's thesis, 2016, p. 60.

Isaac Chong Wai

What is the future in the past? And what is the past in the future?

Einleitung von Lotte Laub

"I had lost faith in mankind. One day, I decided to go to Buchenwald with this guy and once inside the camp, he kissed me and helped me find the oak tree. Then I knew there was hope for I had just experienced human warmth where I least expected to." – François

Isaac Chong Wai setzt sich in sämtlichen Arbeiten seiner Soloausstellung *What is the future in the past? And what is the past in the future?* in der Zilberman Galerie mit der deutschen Geschichte auseinander; in *I Dated a Guy in Buchenwald* (2013), *Neue Wache* (2015), *Painting a Moon on Viehauktionshalle* (2015), *Flakturm and the White Flag* (2016) sowie seinen eigens für die Ausstellung geschaffenen Glasskulpturen *Missing Space* und dem Video *The Silent Wall–Berlin*.

I Dated a Guy in Buchenwald besteht aus einem gerahmten Text mit obigem Zitat, der Rahmen ist aus Eichenholz, dazu lesen wir die Bildunterschrift, die wie der Rahmen selbst Teil des Werks ist. Isaac Chong Wai hatte François über die Dating App Grindr kennengelernt, und gemeinsam besuchten sie das ehemalige Konzentrationslager Buchenwald, noch als Chong an der Bauhaus-Universität in Weimar (2013–2016) studierte: „People think that the kiss is beautiful to the place. On the other hand, some told me I was not supposed to kiss or date someone in this camp; it was not appropriate.“¹ Er fühlt sich aber in seiner Verhaltensweise bestätigt durch die Gestaltung eines Mahnmals, das sich auf dem Apellplatz in Buchenwald befindet, dort wo Überlebende 1945 einen Obelisken aus Holz errichtet hatten, der nicht mehr existiert. *Denkmal an ein Denkmal* ist dieses 1995 von Horst Hoheisel und Andreas Knitz geschaffene Mahnmal betitelt. In eine Metallplatte eingeritzt sind über fünfzig Nationalitäten der Opfer. Die Platte ist Tag und Nacht, Sommer und Winter auf menschliche Körpertemperatur erwärmt und strahlt Wärme an einem traumatischen Ort menschlicher Kälte aus. Auch Isaac Chong Wai geht es in seinem Werk *I Dated a Guy in Buchenwald* um das Erlebnis menschlicher Wärme.

Während der Ausstellungseröffnung präsentiert Isaac Chong Wai seine Performance *pietas* (2019), gemeinsam mit den Performern Saori Hala and Nobutaka Shomura. Chong hat sich für die Performance Pietà-Abbildungen aus der Kunstgeschichte angeschaut, unter

¹ Isaac Chong Wai: *WHAT IS THE FUTURE IN THE PAST? AND WHAT IS THE PAST IN THE FUTURE? Creating Time in Public Space through Performance*, Bauhaus-Universität Weimar, Masterarbeit, 2016, S. 60.

Cabrera, and a 17th century sculpture by Mattheus van Beveren, the gestures and facial expressions particularly attracting Chong's interest. In these works, human sorrow as well as its depiction through gesticulation and countenance indicative of lament takes on a form that the art historian Aby Warburg called 'pathos formula': using series of images, he attempted to go beyond time and space, and make similarities of form and expression directly visible. Chong's *pietas* will be performed in three rounds, the roles changing each time. Iconographic references are made both to the Pietà, in which Mary cradles Jesus' dead body on her lap, and the Lamentation of Christ, after his body was taken down from the cross. In both cases, there is mourning for what has elapsed. According to Aleida Assmann's study *Erinnerungsräume* (Spaces of Remembrance), cultural memory has its anthropological roots in the remembrance of death. "Reverence is the duty of descendants to uphold the dignifying memory of the person who has died. Reverence can only ever arise through others, through the living, on behalf of the dead."² However, Chong reverses this Christian iconography: it is the dead who are crying rather than surviving relatives. Is he mourning the living? Is the past grieving the present? Or does the present see itself as lamentable vis-à-vis the past? "In order to construct the time of the future, the changes of the past must rescue the future,"³ says Chong. So is it not in fact impossible to change the past? Historiographical meta-analyses show how, in the course of history, the past is repeatedly appearing in a new light, in line with the views of the respective present. Historiography links present-day experiences and decisions with selected situations from the past in order to demonstrate and consolidate humanity's progress: "History is the investigation of the past with its power to affirm and define evolution and progress of human life."⁴ If the past paralyses the present then a new view of the past is needed. A kiss as a sign of love, gentleness in a place of destruction, may well be capable of releasing the present from the shackles of the past and delivering it from the tendency to repeat itself. It is worth citing Assmann again at this point, since she states that another important role of reverence is to mollify the dead in order to avoid them returning, which would be dangerous.⁵ Empathy in the form of sorrow or love is free of different types of aggression, for example accusations, resistance or revenge – it can dissolve solidification.

"We are not clear about what to remember, and the fact is that we can never be clear about what we should remember."⁶

"In the perpetrators' country, the cities, and especially Berlin, are 'a unique depot of memories'," writes Assmann, quoting the essayist, urbanist and architect Bogdan

² Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [Spaces of Remembrance: Forms and Changes in Cultural Memory], München: C.H. Beck, 2010 [1999], p. 33. Author's translation.

³ Chong 2016, S. 69.

⁴ Ibid., p. 70.

⁵ Cf. Assmann 2010, p. 37.

⁶ Chong 2016, p. 49.

anderem Gemälde aus dem 15. Jahrhundert von Vittore Carpaccio, Carlo Crivelli und Jaume Cabrera, oder eine Skulptur von Mattheus van Beveren aus dem 17. Jahrhundert, wobei ihn besonders Gestik und Mimik interessiert haben. Das vom Menschen erlebte Leid, Gestik und Mimik der Klage, erhält in den Kunstwerken eine Form, die der Kunsthistoriker Aby Warburg 'Pathosformel' nannte, der anhand von Bilderreihen versuchte, über Zeiten und Räume hinweg Ähnlichkeiten in Form und Ausdruck unmittelbar sichtbar werden zu lassen. Die Performance wird drei Mal wiederholt, dabei werden die Rollen jeweils getauscht. Es wird ikonographisch Bezug genommen sowohl auf die Pietà, bei der Jesu Leichnam auf dem Schoß Mariens liegt, wie auf die Beweinung Christi nach der Abnahme seines Leichnams vom Kreuz. In beiden Fällen wird etwas Vergangenes beweint. Das kulturelle Gedächtnis, so Aleida Assmann in ihrer Studie *Erinnerungsräume*, habe seinen anthropologischen Kern im Totengedächtnis. „Pietät meint die Pflicht der Nachkommen, das ehrende Andenken der Verstorbenen aufrechtzuerhalten. Pietät können immer nur die anderen, die Lebenden für die Toten aufbringen.“² Bei Isaac Chong Wai wird jedoch die christliche Ikonographie umgedreht: nicht die Hinterbliebenen weinen, sondern der Tote. Beweint er die Lebenden? Beweint die Vergangenheit die Gegenwart, bzw. versteht sich die Gegenwart als beklagenswert gegenüber der Vergangenheit? „In order to construct the time of the future, the changes of the past must rescue the future“³, äußert Chong. Ist es denn nicht ein Ding der Unmöglichkeit, die Vergangenheit zu ändern? Metaanalysen von Geschichtsschreibung zeigen, wie die Vergangenheit im Laufe der Geschichte entsprechend den Werthaltungen der jeweiligen Gegenwart in immer neuem Licht erscheint. Geschichtsschreibung dient der Verbindung gegenwärtiger Erfahrungen und Entscheidungen mit vergangenen ausgewählten Situationen, um den Fortschritt der Menschheit zu zeigen und zu festigen: „History is the investigation of the past with its power to affirm and define evolution and progress of human life“⁴. Lähmt die Vergangenheit die Gegenwart, so ist eine neue Sicht auf die Vergangenheit nötig. Ein Kuss als Zeichen der Liebe und Sanftmut an einem Ort der Vernichtung kann die Gegenwart möglicherweise aus den Fesseln der Vergangenheit mit der Neigung zur Wiederholung lösen. Hierzu sei noch einmal Assmann angeführt, die als weitere wichtige Funktion der Pietät die Besänftigung der Toten aufführt, um ihre gefährliche Wiederkehr zu vermeiden.⁵ Empathie in Form von Trauer oder Liebe ist frei von Aggressionen, wie Vorwürfe, Gegenwehr oder Rache. Sie kann Erstarrung lösen.

"We are not clear about what to remember, and the fact is that we can never be clear about what we should remember."⁶

„Im Lande der Täter sind die Städte, und allen voran Berlin, ein einzigartiges Erinnerungsdepot“, zitiert Assmann den Essayisten, Urbanisten und Architekten, Bogdan

² Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck, 2010 [1999], S. 33.

³ Chong 2016, S. 69.

⁴ Ebd., S. 79

⁵ Vgl. Assmann 2010, S. 37.

⁶ Chong 2016, S. 49.

Bogdanović from his work *Die Stadt und der Tod* (Death and the City).⁷ In Chong's video *The Silent Wall*, the first version of which was created in Sarajevo, we see different historical sites in Berlin, walls still punctured with bullet holes from World War II. The clips show Chong from behind, placing his hands for brief moments on individual bullet holes. "Wunden der Erinnerung" (Wounds of Memory) can be read on a glass panel at the entrance to Villa Parey in Sigismundstrasse, one of the sites in *The Silent Wall* and itself a European art project that marks the traces left by WWII in Berlin's cityscape. Other settings for Chong's video include the wall of the building next to the New Synagogue in Oranienburgerstrasse, the Humboldt University of Berlin, Museum Island, Moltke Bridge, Trinity Churchyard II in Berlin-Kreuzberg and the Siegessäule (victory column). Complementing the video, Chong is also showing a series of eleven glass sculptures, casts of different bullet holes that, in his installation *Missing Space*, sit on square mirrors with square-shaped glass plates balancing on top of them. GPS codes on the glass plates give the exact position of the respective bullet hole. The German proverb "*Glück und Glas, wie leicht bricht das*" (Fortune and glass soon break, alas!) springs to mind. Chong is interested in what is no longer visible, in the negative space, and by creating the negative space he brings back to mind what has extracted itself from our memory, or what we are happy to have driven from it. Alongside his exhibition at the Zilberman Gallery in Berlin, Chong is showing another exhibition in the project space of the Zilberman Gallery in Istanbul, namely *I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore*. Caroline Ha Thuc also discusses the show in her essay for this catalogue, taking up the idea of globalised memory, something that Chong, too, has tackled. It is a change of perspective that can give rise to a fresh view on what is now past.

What is the future in the past? And what is the past in the future? is not about the factuality of what is past but about our perception, our reaction to what has been handed down, or our focus on the aspects of what has elapsed and which can advance us further in the future. If bullet holes merely remind us of the facts relating to shootouts during wartime then little is won. But if glass, with its transparent quality, replaces the material that has been shot away, then a great deal more is demanded of our historical perspective. Indeed in the latter case all alleged historical knowledge is rendered unsettled by mirrors and plates of glass hanging in the balance and brought into question. If the plate of glass tips then the depiction of the bullet hole, or our construct of the past, is also shattered. Chong's view of past disaster creates new opportunities for the future.

From the German by Nickolas Woods

⁷ Assmann 2010, p. 334; cf. also Bogdan Bogdanović: *Die Stadt und der Tod* [Death and the City], Klagenfurt, Salzburg: Wieser, 1993, p. 22. Author's translation.

Bogdanović aus *Die Stadt und der Tod*.⁷ In dem Video *The Silent Wall* – eine erste Fassung entstand in Sarajevo – sehen wir unterschiedliche historische Orte in Berlin, Mauern noch heute übersät von Einschusslöchern aus dem Zweiten Weltkrieg. Die Bildausschnitte zeigen Isaac Chong Wai von hinten, wie er für kurze Momente seine Hände auf einzelne Einschusslöcher legt. „Wunden der Erinnerung“ ist auf einer Glastafel am Eingang zur Pareyschen Villa in der Sigismundstraße zu lesen, einer der Orte in *The Silent Wall* und selbst ein europäisches Kunstprojekt, das die Spuren im Stadtbild, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hat, markiert. Weitere Einstellungen in Chongs Video zeigen die Mauer des Gebäudes neben der Neuen Synagoge in der Oranienburgerstraße, die Humboldt-Universität zu Berlin, die Museumsinsel, die Moltkebrücke, den Dreifaltigkeitskirchhof II in Berlin-Kreuzberg und die Siegessäule unter anderem. Demgegenüber präsentiert Isaac elf Glasskulpturen, Abgüsse unterschiedlicher Einschusslöcher. *Missing Space* nennt er sie, die in seiner Installation auf quadratischen Spiegeln ruhen und auf denen quadratische Glasplatten balancieren. GPS Codes auf den Glasplatten geben die genaue Position des jeweiligen Einschusslochs wieder. Da drängt sich das Sprichwort auf: „Glück und Glas, wie leicht bricht das“. Chong interessiert sich für das nicht mehr Sichtbare, für den negativen Raum, und indem er den negativen Raum gestaltet, ruft er uns das, was sich unserem Gedächtnis entzogen hat oder was wir gerne verdrängen, in Erinnerung. Parallel zur Ausstellung am Berliner Standort der Zilberman Galerie zeigt Isaac Chong Wai eine weitere Ausstellung im Projektraum des Stammhauses in Istanbul, *I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore*, auf die Caroline Ha Thuc in ihrem Essay für diesen Katalog zu sprechen kommt. Sie greift die Idee der globalisierten Erinnerung auf, mit der sich auch Isaac Chong Wai beschäftigt hat. Der Perspektivwechsel kann zu einer neuen Sicht des Vergangenen führen.

In *What is the future in the past? And what is the past in the future?* geht es nicht um die Faktizität des Vergangenen, sondern um unsere Wahrnehmung, unsere Reaktion auf Überliefertes, bzw. unsere Fokussierung auf solche Aspekte des Vergangenen, die uns in Zukunft weiterbringen. Wenn Einschusslöcher nur an die Tatsache von Schießereien während eines Krieges erinnern, ist wenig gewonnen. Wenn aber Glas in seiner Transparenz die weggeschossene Materie ersetzt, wird vielmehr unser historischer Durchblick herausgefordert. Doch alle vermeintliche historische Erkenntnis wird durch Spiegel und balancierende Glasscheiben wieder verunsichert und in Frage gestellt. Kippt die Glasscheibe, zerbricht auch das Abbild des Einschusslochs bzw. unser Konstrukt der Vergangenheit. Mit seiner Sicht auf die Desaster der Vergangenheit erschafft Isaac Chong Wai neue Möglichkeiten für die Zukunft.

⁷ Assmann 2010, S. 334; vgl. auch Bogdan Bogdanović: *Die Stadt und der Tod*, Klagenfurt, Salzburg: Wieser, 1993, S. 22.





Missing Space: 52°31'12.3"N 13°23'30.3"E, 2019
Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 5 x 4 x 2.5 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°31'12.3"N 13°23'30.5"E, 2019
Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 4 x 5 x 3 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°31'13.0"N 13°23'35.6"E, 2019

Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 4 x 9 x 2.5 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°31'12.8"N 13°23'33.9"E, 2019

Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 7 x 10 x 2 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°31'13.5"N 13°23'36.9"E, 2019
Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 3 x 7 x 2 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°31'54.5"N 13°22'17.8"E, 2019
Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 5 x 7 x 2.5 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°31'42.6"N 13°22'34.6"E, 2019

Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 16 x 11 x 6 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 40 x 40 cm, Mirror/ *Spiegel*: 40 x 40 cm



Missing Space. 52°31'42.6"N 13°23'00.9"E, 2019

Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 7 x 11 x 2.2 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°30'29.0"N 13°22'03.6"E, 2019
Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*, 4 x 8 x 1.8 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm



Missing Space: 52°30'29.1"N 13°21'55.6"E, 2019
Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ *Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel*
Casted glass/ *Gegossenes Glas*: 7 x 7 x 2.2 cm, low-iron glass/ *eisenarmes Glas*: 30 x 30 cm, Mirror/ *Spiegel*: 30 x 30 cm

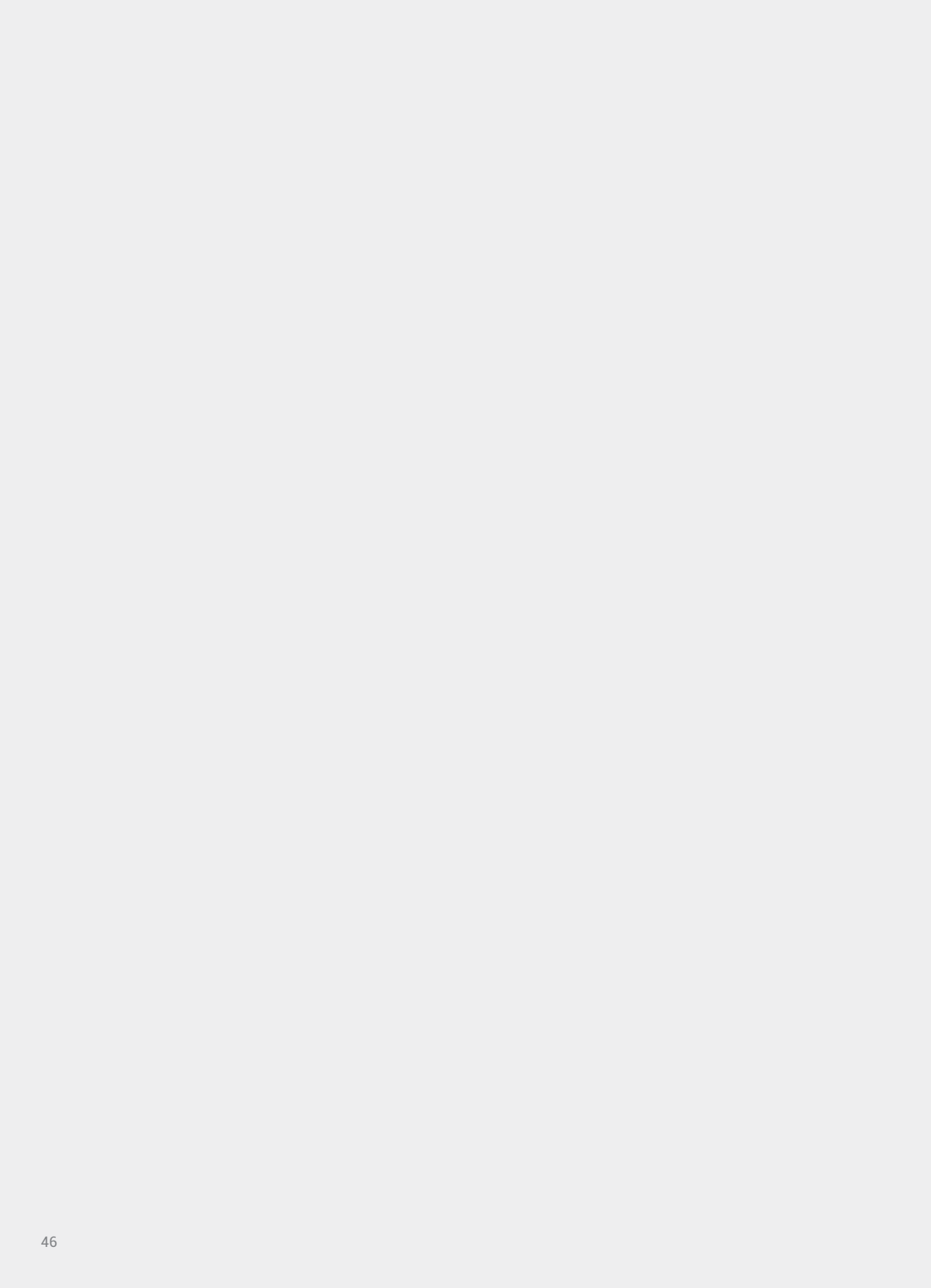


Missing Space: 52°30'51.8"N 13°20'59.9"E, 2019

Casted glass, laser engraving on low-iron glass, mirror/ Gegossenes Glas, Laser-Gravur auf eisenarmes Glas, Spiegel

Casted glass/ Gegossenes Glas: 9 x 10 x 5.5 cm, low-iron glass/ eisenarmes Glas: 30 x 30 cm, Mirror/ Spiegel: 30 x 30 cm









Isaac Cheng Wu
I Dated a Guy in Buchenwald, 2013
Buchenwald, Helm, Germany

I Dated a Guy in Buchenwald, 2013
Text on paper, frame, caption/ Text auf Papier, Rahmen, Bildunterschrift
26,2 x 30,2 x 2,7 cm



CHONG WAI

IS THE FUTURE IN THE PAST?
WHAT IS THE PAST IN THE FUTURE?

1 November 2019





Painting a Moon on Viehauktionshalle, 2014
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
80 x 120 cm

Painting a Moon on Viehauktionshalle, 2014
Acrylic on mirror / Acryl auf Spiegel
196 x 78 x 6 cm







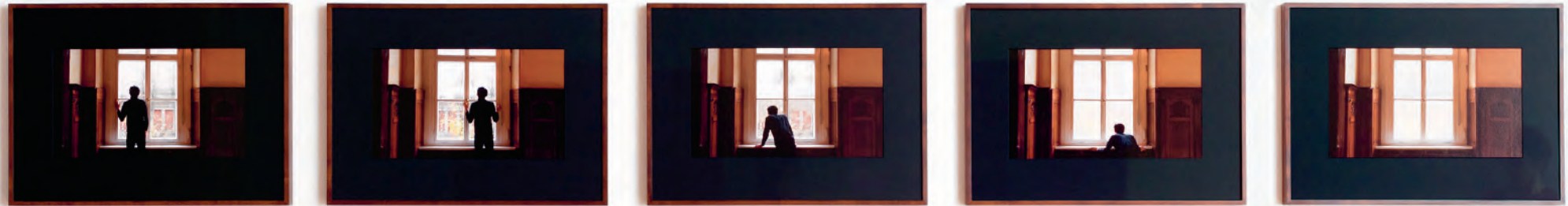
Flakturm and the White Flag, 2016
Print on Paris Chiffon / Druck auf Paris Chiffon
200 x 134 cm



Pietas, 2019
Performers: Saori Hala, Nobutaka Shomura







Neue Wache, 2015
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
22.5 x 40 cm (each/ je)



Neue Wache, 2015
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
22.5 x 40 cm, 00:20:10 min.



Neue Wache, 2015
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
22.5 x 40 cm, 00:37:12 min.



Neue Wache, 2015
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
22.5 x 40 cm, 06:03:28 min.



Neue Wache, 2015
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
22.5 x 40 cm, 09:44:04 min.



Neue Wache, 2015
Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck
22.5 x 40 cm, 09:58:25 min.

Reconciling a living past across national frontiers

Caroline Ha Thuc

In many ancient traditions, poets, and thus artists, were the guardians of memory, the only ones who had access to the invisible yet parallel worlds of time. They had the power to be present to the past, not to their own and intimate past but to the collective primordial times that have been building up our societies. It was, thus, not historians who were reviving History but those poets who expressed it through their artistic compositions. Isaac Chong Wai works within this tradition. Blurring the temporal and geographical frontiers, his multi-media artworks subtly question our too often disembodied and narrow acts of remembrance, challenging our usual modes of representation and symbolic references.

Chong's concern with history dates from his move to Germany in 2013 when he left his native Hong Kong to study at the Bauhaus Universität in Weimar. There, he felt that people were living in the past, trying constantly to renew what was old and to preserve their heritage. One can indeed easily feel overwhelmed by the past in European cities, especially coming from Hong Kong where traces of the past have not so much been preserved and where the mainstream trend is rather to turn oneself towards the future. Since he could not share this past with the local people, being from a different culture and from a different generation, Chong started to question himself as to how he could reach back to this part of history and how he could respond to it from his contemporary perspective. This move marks an important turning point in his practice, hitherto focused on the spaces and frictions between the individual and the collectivity, a theme that nevertheless continues to inform tangentially his work.

In Sarajevo and later in Berlin, Chong was in particular struck by the numerous bullet holes from various wars that still puncture the cities' walls. *The Silent Wall* (2014, 2019) was performed in both places as an attempt to react to and somehow to appropriate these wounds left open in the public space. By touching the walls gently, the artist tried patiently to cover each hole with his body, hands and foot. In the video of the performance, his gestures progressively silence the background noise of the bustling city: this very soft intervention seems to metaphorically alleviate the confusing pain and loud noise of history as if the artist were trying to embrace it.

For *Missing Space* (2019), Chong went a step further and chose to give a tangible yet ambiguous shape to these hollow spaces. His new installation consists in 11 sculptures

Versöhnung mit einer lebendigen Vergangenheit über nationale Grenzen hinweg

Caroline Ha Thuc

In vielen alten Traditionen galten Künstler, vor allem die Dichter, als Hüter der Erinnerung – allein ihnen erschlossen sich die unsichtbaren und doch einander parallelen Welten der Zeit. Sie besaßen die Macht, sich einer Vergangenheit zu nähern: nicht ihrer eigenen privaten, sondern jener der kollektiven Ursprünge, aus denen unsere Gesellschaften hervorgegangen sind. Nicht Historiker waren es, die die Geschichte wiederbelebten, sondern jene Dichter in ihren Werken. Isaac Chong Wai ist Teil dieser Tradition. Seine multimedialen Kunstwerke, in denen sich zeitliche und geografische Grenzen verwischen, stellen auf subtile Art und Weise unsere allzu oft körperlosen und verkümmerten Erinnerungsakte, aber auch unsere üblichen Darstellungsweisen und symbolischen Bezüge in Frage.

Chongs Auseinandersetzung mit der Geschichte beginnt 2013, als er seine Heimat Hongkong Richtung Deutschland verlässt, um an der Bauhaus-Universität in Weimar zu studieren. Dort hatte er den Eindruck, als lebten die Menschen in der Vergangenheit und seien unablässig bemüht, das Alte zu erneuern und ihr Erbe zu bewahren. Das Gefühl, von der Geschichte überwältigt zu werden, ist in europäischen Städten ja nichts Ungewöhnliches – zumal wenn man aus Hongkong kommt, wo die Spuren der Vergangenheit deutlich weniger gut erhalten sind und der Blick der meisten Menschen in die Zukunft geht. Da er die Geschichte Hong Kongs mit den Europäern nicht teilt, begann Chong sich zu fragen, wie er auf deren Vergangenheit zugreifen und als Zeitgenosse damit umgehen könne. Dieser Schritt markiert einen Wendepunkt in seiner künstlerischen Praxis, die sich bis dahin auf Räume und Reibungen zwischen Individuum und Kollektiv konzentriert hatte – ein Thema, das seine Arbeit allerdings weiterhin durchdringt.

Zunächst in Sarajevo, später dann in Berlin fielen Chong die zahlreichen Einschusslöcher aus verschiedenen Kriegen auf, die sich immer noch in den Mauern und Häuserwänden dieser Städte finden. Die Performance *The Silent Wall* (2014, 2019) wurde an beiden Orten aufgeführt, um auf die nicht verheilten Wunden im öffentlichen Raum zu reagieren und sie irgendwie in Besitz zu nehmen. Durch sanftes Berühren der Wände und Mauern bemühte sich der Künstler mit großer Geduld, jedes Loch mit seinem Körper, seinen Händen und Füßen zu bedecken. Im Video der Performance lassen seine Gesten nach und nach die Hintergrundgeräusche der pulsierenden Stadt verstummen: Es ist eine zarte Intervention, die den störenden Schmerz und das grelle Getöse der Geschichte metaphorisch zu lindern scheint, wie wenn der Künstler versuchte, die Vergangenheit in seine Arme zu schließen.

of bullet holes cast in glass that lie like enigmatic rocks on pedestals. The choice of the material highlights at once the vulnerability and resistance, the invisibility and opacity of these sculptures: on the verge of falling, they remain still and mute since what they stand for is forever gone. The fragile balance of the pieces reflects the uncertainty with which we apprehend history, and the difficulty to grasp it physically: only the GPS coordinates, attached to each of the sculptural bullet hole, bring us back to their reality.

A few decades before Chong, in Berlin, Turkish author Emine Sevgi Özdamar wrote about these same holes that embodied at once her fears stemming from the German past and from the Turkish present whose political dictatorship she was fleeing in the 1970s. For her, the night was trapped in these holes, ready to attack her in order to cut her body like a razor blade.¹ Perhaps it is in order to tame similar fears that Chong cast these hollow spaces in glass, as a way to contain them. Since History tends to repeat itself, these traces of the past could become the stigmas of a possible future. In fact, whatever the specific memory that is encapsulated in each bullet hole, it can resonate beyond its own temporal context and story. This transnational approach to memory allows for the act of remembrance to transcend its situational, identitarian and narrow framework. Rather than constituting the base for a national identity and imagined nation-state communities², collective memory is rethought as a cross-cultural and global reference.³ For Chong, as for many scholars today, a human rights perspective could work as the common link that would bind these memories together. Such a deterritorialization of memory could however seem rather abstract and goes against the human habit to build material places of memory: on the one hand, local and massive memorials or monuments, and on the other hand a set of universal values... In fact, Chong's practice aims in part at reconciling this duality by injecting life to existing buildings or places, questioning their ability to embody the past and their possibility to revive it in a more open context.

The contrast between Chong's subtle and physical intervention and imposing, yet dying, architectural monuments is particularly striking in *Flakturm and the white flag* (2016). The *Flakturm* is part of a set of concrete towers built by Hitler in order to boost the air defense of cities of the Third Reich, such as Vienna, Berlin and Hamburg. These impressive towers were conceived like bunkers and are able to resist attacks by any conventional bomb. As a result, they could not be destroyed after the war: too massive as they stand, their destruction would damage the whole surrounding environment. They thus become by necessity another trace of the war and are today mainly disused and only inhabited by pigeons. Chong went to Vienna and photographed himself in front of the tower while holding upside down a white flag. On the photograph, both look so small and vulnerable at the feet of the concrete giant which does not protect anyone anymore: two empty opposite symbols printed on a light and volatile fabric that represents a fragile

¹ Cf. Emine Sevgi Özdamar: *The Bridge of the Golden Horn [Die Brücke vom goldenen Horn]*, 1998], London: Serpent's Tail, 2009.

² Cf. Benedict Anderson: *Imagined Communities*, London: Verso, 1983.

³ More on transnational memory, cf. in particular Chiara De Cesari and Ann Rigney (eds.): *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, Berlin, Boston: de Gruyter, 2014.

Für die Installation *Missing Space* (2019) ging Chong noch einen Schritt weiter, indem er beschloss, diesen Hohlräumen eine greifbare, aber mehrdeutige Form zu geben. Das Werk besteht aus elf Skulpturen von in Glas gegossenen Einschusslöchern, die wie rätselhafte Steine auf Sockeln ruhen. Die Wahl des Materials unterstreicht neben der Unsichtbarkeit und Undurchsichtigkeit, wie verletzlich und doch auch widerstandsfähig diese Skulpturen sind: Obwohl sie jeden Moment zu Boden fallen könnten, bleiben sie – zumal das, wofür sie stehen, für immer verschwunden ist – still und stumm liegen. Das fragile Gleichgewicht dieser Elemente spiegelt unsere Unsicherheit im Verhältnis zur Geschichte und die Schwierigkeit wider, ihr physisch habhaft zu werden: Der einzige Ausweis ihrer Wirklichkeit sind die GPS-Koordinaten, die an jedem der zu Skulpturen geformten Einschusslöcher angebracht sind.

Wenige Jahrzehnte vor Chong machte die türkische Autorin Emine Sevgi Özdamar in Berlin dieselben Einschusslöcher zum Thema ihres Schreibens: als Ausdruck ihrer Ängste, die ihren Grund einerseits in der deutschen Vergangenheit, andererseits in der türkischen Gegenwart und Diktatur hatten, vor der sie in den 1970er Jahren geflohen war. Für sie barg sich in den Einschusslöchern die Nacht, die nur darauf lauerte, sie anzugreifen, um ihren Leib wie mit einer Rasierklinge aufzuschlitzen.¹ Möglicherweise hat Chong ähnliche Ängste wie Özdamar bannen wollen, indem er diese Hohlräume, wie um sie zu zügeln, in Glas goss. Da die Geschichte dazu neigt, sich zu wiederholen, könnten diese Spuren der Vergangenheit aber auch die Stigmata einer möglichen Zukunft sein. Unabhängig von der jeweiligen Erinnerung, die es birgt, vermag ja in der Tat jedes Einschussloch seine Wirkung über den zeitlichen Kontext, dem es entstammt, und über die eigene Geschichte hinaus zu entfalten. Dank dieser transnationalen Auffassung des Gedenkens kann der Akt der Erinnerung hier den situativen, identitären und engen Rahmen, in den er normalerweise eingebunden ist, überschreiten: Statt als Grundlage einer nationalen Identität oder einer imaginierten nationalstaatlichen Gemeinschaft² begreift Chong das kollektive Gedächtnis als interkulturelle und globale Referenz.³ Wie viele zeitgenössische Wissenschaftler glaubt auch er, dass die Menschenrechte als gemeinsames Bindeglied, das diese verschiedenen Erinnerungen zusammenhält, fungieren könnten. Eine derart ortlose Erinnerung birgt freilich die Gefahr der Abstraktheit; schließlich lässt sich die menschliche Gewohnheit, materielle Erinnerungsorte, d.h. gewaltige ortsgebundene Denkmäler oder Gedenkstätten zu errichten, nur schwer mit dem Kanon universeller Werte vereinbaren... Chong geht es in seiner künstlerischen Praxis denn auch darum, diesen Dualismus wenigstens zum Teil zu versöhnen, indem er bestehenden Gebäuden oder Orten Leben einhaucht und sowohl ihre Fähigkeit, die Vergangenheit zu verkörpern, als auch ihr Vermögen in Frage stellt, diese Vergangenheit in einem offeneren Kontext wiederzubeleben.

¹ Vgl. Emine Sevgi Özdamar: *Die Brücke vom goldenen Horn*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1998.

² Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York: Verso, 1983.

³ Vgl. zur transnationalen Erinnerung insbesondere Chiara De Cesari und Ann Rigney (Hrsg.): *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, Berlin, Boston: de Gruyter, 2014.

and momentary balance... The enemies of that time are no longer enemies, but nobody knows who tomorrow's enemies will be and on which side the flag will be held. Yet how much does such a building influence our vision of history and shape our imagination of the future?

While taking Germany as a point of departure, Chong's work implicitly refers to the general construction of memory and questions the ambiguity of its current representation. His video *Neue Wache* (2015) stages the eponymous Berlin neoclassical former guardhouse built by a Prussian state architect and redesigned in 1931 into a memorial building in order to commemorate the victims of WWI. The place became then an important edifice for the Nazis and was turned in 1960 into a "Memorial to the Victims of Fascism and Militarism." Today, all victims seem to have been merged into a single entity and the construction, almost forgotten by the general public, has been officially named the "Central Memorial of the Federal Republic of Germany for the Victims of War and Dictatorship." Chong spent a substantial amount of time looking at the back of the building from the viewpoint of the Gorki Theater where he was working, pondering about its architecture as a symbolic place for the German collective memory. Standing there in front of the window, he used his own breath to cover its image by a light condensation (it was winter time). Eager to maintain this fog, the artist used after-effects so that the mist remained and expanded until covering the building entirely, creating thus a blurry and artificial image that reflects the blurry and artificial memory embodied in that place. Again, Chong's intervention is very gentle and contrasts with the imposing legacy of such a place while transforming it simply by his breath. His gesture, as always, is in itself ambiguous because it does not aim at erasing this controversial site. Breathing on a window is very soft, and the fog, even though turned permanent by the artist's editing process, remains a thin layer of mist that can disappear almost instantaneously. In fact, by hiding it temporarily, the artist is drawing the audience's attention on it. What would clear up the image again? Perhaps at first only the act to look at it as it is.

Chong's works constantly point to the impossibility to reach back to the past and at the same time to the necessity of accepting it along with its inherent confusion and uncertainties. It is indeed the back of the building that is here represented, thus probably the less known part of this already unidentified Prussian piece of architecture. For *Painting a Moon on Viehauktionshalle* (2014), Chong already created a spotlight that illuminated the back of this Weimar building known for having been a place of transit for the prisoners before they were taken by train to concentration camps. The light was reflected by a mirror that the artist painted so that it creates a moon light, giving briefly the illusion of a warm halo projected on this abandoned edifice, which was accidentally burnt shortly after. What is left from this performance is the mirror, also cracked by accident. Like Narcissus' mirror, it contains at the same time its subject and its object, and is perhaps used here as the container of the past, the present and the future since none of these dimensions should be excluded. Mirrors, metaphorically, belong to a timeless world and it is not surprising that the glass sculptures from the *Missing Space* series are also installed on mirror plates.

In *Flakturm and the White Flag* (2016) ist der Kontrast zwischen Chongs subtiler physischer Intervention und den imposanten, aber sterbenden Baudenkmalern besonders auffällig. Die im zweiten Weltkrieg zur Luftverteidigung von Städten wie Wien, Berlin und Hamburg errichteten Flaktürme aus Beton waren als Bunker konzipiert, sodass sie nicht nur Angriffen durch herkömmliche Bomben trotzten, sondern auch ihrer Zerstörung nach dem Krieg: Sie waren schlicht zu massiv, als dass sie ohne Schaden für ihre Umgebung hätten beseitigt werden können. Sie sind zu einem nutzlosen Überbleibsel des Kriegs geworden und werden heute nur noch von Tauben bewohnt. In Wien fotografierte Chong sich selbst mit einer auf dem Kopf stehenden weißen Fahne vor einem solchen Flakturm. Zu Füßen des riesigen Baus aus Beton, der niemanden mehr schützt, sehen beide, der Künstler und die Fahne, klein und verletzlich aus: zwei leere einander entgegengesetzte Symbole auf leichtem und flüchtigem Stoff, der ein zerbrechliches und vorübergehendes Gleichgewicht darstellt... Die Feinde von damals sind heute keine Feinde mehr, aber niemand weiß, wer die Feinde von morgen sein werden und welche Seite die Fahne schwenken wird. Welche Wirkung aber hat ein solches Gebäude auf unsere Vorstellungen von Geschichte und Zukunft?

Chongs Arbeiten sind zwar überwiegend in Deutschland entstanden. Implizit aber geht es in ihnen um die Konstruktion von Erinnerung überhaupt: Sie hinterfragen die Zweideutigkeit von deren heutiger Darstellung. Sein Video *Neue Wache* (2015) inszeniert das neoklassizistische frühere Berliner Wachhaus gleichen Namens, das von einem preußischen Staatsarchitekten erbaut und 1931 zu einer Gedenkstätte für die Opfer des Ersten Weltkriegs umgebaut wurde. In der Zeit des Nationalsozialismus fanden vor dem Bau Aufmärsche statt; 1960 wurde er zum „Mahnmal für die Opfer des Faschismus und Militarismus“ umgewidmet. Heute scheint es, als seien alle Opfer unterschiedslos zu einer großen Einheit verschmolzen; der von der Öffentlichkeit fast vergessene Bau heißt offiziell „Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft“. Chong verbrachte geraume Zeit damit, von seiner Arbeitsstätte am Gorki-Theater aus die Rückseite dieses Baus zu betrachten und über dessen Architektur als Symbolort für das kollektive Gedächtnis Deutschlands nachzudenken. Vor einem der Fenster des Theaters mit Blick auf die Neue Wache stehend bedeckte er deren Bild, indem er die Fensterscheibe mit seinem Atem behauchte und – es war Winter – zum Beschlagen brachte. Mithilfe von Nachbearbeitungen gelang es ihm dann, den Beschlag auf dem Fensterglas zu fixieren und so zu vergrößern, dass der Hauch das Bild der Neuen Wache vollständig verdeckt. Auf diese Weise entstand ein verschwommenes und künstliches Bild, das das verschwommene und künstliche Gedächtnis widerspiegelt, für das dieser Ort symbolisch steht. Chongs Intervention ist auch hier sehr sanft und kontrastiert mit dem eindrucksvollen Erbe dieses Ortes, der durch einfaches Behauchen seine Gestalt verändert. Wie stets ist seine Geste mehrdeutig: Keineswegs geht es nur darum, die umstrittene Stätte zum Verschwinden zu bringen. Das Behauchen eines Fensters ist ein zarter Vorgang, und auch wenn der Künstler ihm durch den Bearbeitungsprozess Dauer verliehen hat, ist der Beschlag nur eine dünne Schicht, die im Nu wieder verschwinden kann. Diese gleichsam bloß temporäre Verschleierung lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Verdeckte: auf welche Weise ließe sich der Schleier beseitigen, was könnte das Bild zum Aufklaren bringen? Vielleicht zunächst nur dies: es so zu betrachten, wie es ist.

The interconnection of time but also of places plays an important part in Chong's practice that addresses our handling of universal symbols. *I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore* (2015) is a light sculpture representing a boat which the artist made out of fences taken from the prison in Weimar. Exhibited today in the Istanbul project space gallery, as a counterpoint to the Berlin show, this non-floating boat opens up another part of the German and Turkish history. According to the viewer's perception, it could allude to the massive migration of Turkish guest workers that took place as from 1961, or to later movements when Turkish political migrants like Emine Sevgi Özdamar sought political asylum in Germany in the turmoil of the 1980s, 1990s and more recently after the coup attempt of 2016. Today, Turkey is also at the core of the recent migration movements and has become an important asylum-country for immigrants, especially from Syria. Yet Chong's boat is not functional: it has no bottom and would immediately sink if put in water. As a timeless and universal symbol for hope and mobility, this might actually not matter. Symbols are paradoxically empty as artificial constructions and loaded with so many shared human projections.⁴ Like memory, they remain on the shore of reality.

While seeking to personify and revive a global collective memory, Chong's works often rise from unusual tensions and clashes in our modes of representation. For his performance *pietas* (2019), the artist reversed the act of lamentation and offers a powerful reflection about individual and collective compassion vis-a-vis time and history. In this duo piece, a woman and a man are holding each other in turn according to the gestures of the Christian "Pietà" except that the person who is held keeps his or her eyes open and cries in silence. During medieval times, people used to perform such "mystery plays", i.e. religious sets of predefined theatre gestures that re-enacted some liturgical drama such as the passion of Christ, allowing people to remember and feel what happened. Knowledge was thus embodied and transmitted that way. Chong's *pietas* might refer to this tradition and suggests a more embodied form of remembrance where the past is not a cold piece of concrete but a crying and living human being who needs to be comforted. Beyond the Christian iconography, and in particular in the Confucian philosophy, the Pietà works as a symbolic expression of the respect for one's past and heritage. The interchangeability of the protagonists - who cradle each other - highlights the solidarity that deeply connects the past and the present - and perhaps the future? Interestingly, a controversial sculpture of a *Pieta* stands also at the center of the *Neue Wache*, representing a mother mourning her son. Against mourning, or against any resignation, Chong's *pietas* rather proposes to share responsibilities and invites to a patient and collective act of compassion.

Supporting each other and finding a way to navigate between one's own individuality and collective values has been at the core of Chong's many performances for a long time. *Swimming Back to Our Destination* (2019), performed during the opening of his Istanbul show, is for example an attempt to explore ways to swim collectively, a very difficult task

⁴ In France, Pierre Nora and his team of historians have for instance thoroughly analyzed all the symbols of the French Republic, revealing how they have been constructed, cf.: *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Quarto, Gallimard, 1997.

Immer wieder geht es in Chongs Arbeiten um die Unmöglichkeit, auf die Vergangenheit zurückzugreifen, und gleichzeitig um die Notwendigkeit, sie mitsamt der Unentwirrbarkeit und den Unsicherheiten, die ihr eigen sind, zu akzeptieren. Die Darstellung beschränkt sich auf die Rückseite des Gebäudes, also auf seinen vermutlich weniger bekannten Teil. Für die Installation *Painting a Moon on Viehauktionshalle* (2014) beleuchtete Chong mit einem Scheinwerfer, den er auf einen Spiegel richtete, die Rückseite des gleichnamigen Weimarer Gebäudes, in dem vor ihrer Überführung ins Konzentrationslager Buchenwald Gefangene untergebracht waren. Der Künstler hatte den Spiegel so bemalt, dass das Licht, das er zurückwarf, wie ein Mond aussah und auf dem verlassenen Gebäude, das kurze Zeit später niederbrannte, für einen Moment die Illusion eines warmen Lichthofs hinterließ. Übrig geblieben ist von dieser Performance allein der gleichfall durch Zufall zerbrochene Spiegel. Wie der Spiegel des Narziss enthält er Subjekt und Objekt zugleich und dient hier vielleicht als Behälter von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zumal keine dieser Dimensionen ausgeschlossen werden sollte. Spiegel gehören metaphorisch zu einer zeitlosen Welt, sodass es nicht überrascht, dass auch die Glasskulpturen aus der Serie *Missing Space* auf Spiegelplatten montiert sind.

Querverbindungen zwischen verschiedenen Zeitpunkten, aber auch Orten, spielen eine wichtige Rolle in Chongs künstlerischer Praxis, die immer wieder unseren Umgang mit universellen Symbolen zum Thema macht. Die Lichtskulptur *I Made a Boat in Prison – A Journey to the Shore* (2015) ist die Darstellung eines Bootes, das der Künstler aus Zäunen des Weimarer Gefängnisses gefertigt hat. Dieses nichtschwimmende Boot, das heute in der Istanbul Projektraumgalerie als Kontrapunkt zur Berliner Schau ausgestellt wird, erschließt einen weiteren Abschnitt der deutschen und der türkischen Geschichte. Aus Sicht des Betrachters könnte das Boot für die massive Abwanderung türkischer Gastarbeiter seit 1961 oder auf spätere Migrationsbewegungen hindeuten, etwa auf türkische Flüchtlinge wie Emine Sevgi Özdamar, die während der Unruhen in den 1980er- und 1990er-Jahren oder in jüngerer Zeit nach dem Putschversuch von 2016 in Deutschland politisches Asyl suchten. Heute steht die Türkei selber im Zentrum der jüngsten Migrationsbewegungen und ist zu einem wichtigen Zufluchtsland für Einwanderer, insbesondere aus Syrien, geworden. Chongs Boot aber ist nicht seetüchtig: Es hat keinen Boden und würde, ließe man es zu Wasser, sofort untergehen. Insofern es als zeitloses und universelles Symbol für Hoffnung und Bewegungsfreiheit fungiert, spielt dies möglicherweise keine Rolle. Symbole sind als künstliche Konstruktionen paradoxerweise leer und zugleich voller Projektionen, die viele Menschen miteinander teilen.⁴ Wie die Erinnerung bleiben sie am Ufer der Realität zurück.

Auch wenn es Chong darum geht, ein globales Kollektivgedächtnis zu beleben und diesem eine Gestalt zu geben, entspringen seine Arbeiten oft ungewöhnlichen Spannungen und Zusammenstößen unserer Darstellungsweisen. Für die Performance *pietas* (2019) kehrte er die Klage um den toten Christus um zu einer eindringlichen Reflexion über individuelles und kollektives Mitgefühl im Verhältnis zu Zeit und Geschichte. In diesem Duo halten sich

⁴ In Frankreich etwa haben Pierre Nora und sein Histoikerteam alle Symbole der Französischen Republik gründlich analysiert und deren Konstruktion enthüllt, vgl. *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Gallimard, 1997.

when one knows that holding to each other might be the best way to drown. Indirectly, this is the same delicate solidarity that is emphasized in the above artworks: finding a way to remember collectively a past that some may not share but that nevertheless is part of a common history.

abwechselnd eine Frau und ein Mann nach dem Vorbild der christlichen Pietà – nur dass hier der- bzw. diejenige, die gehalten wird, die Augen öffnet und schweigend weint. Die Performance erinnert entfernt an die mittelalterlichen Mysterienspiele und die religiös definierten Theatergesten, die hier zum Einsatz kamen, um ein liturgisches Drama nachzustellen und es den Menschen zu ermöglichen, sich z. B. in die Passion Christi einzufühlen. Wissen wurde auf diese Weise dargestellt und weitergegeben. Möglich, dass sich Chongs *pietas* auf diese Tradition bezieht; jedenfalls kündigt sich hier eine mehr körperliche Form der Erinnerung an, bei der die Vergangenheit kein kaltes Stück Beton ist, sondern ein lebender Mensch, der weint und nach Tröstung verlangt. Jenseits der christlichen Ikonographie, insbesondere aber in der konfuzianischen Philosophie, bringt die Pietà symbolisch die Achtung vor der eigenen Vergangenheit und dem eigenen Erbe zum Ausdruck. Die Austauschbarkeit der Protagonisten, die sich gegenseitig halten, unterstreicht die Solidarität als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart – und vielleicht auch der Zukunft. Interessanterweise findet sich ja auch in der *Neuen Wache* eine umstrittene Pietà: die Skulptur einer Mutter, die um ihren toten Sohn trauert. Statt in Trauer und Resignation zu versinken – auch so ließe sich Chongs *pietas* ja verstehen –, käme es aber darauf an, Verantwortung zu teilen und ein geduldiges und kollektives Mitgefühl zu entwickeln.

Sich gegenseitig zu unterstützen und einen Weg zwischen dem eigenen Ich und kollektiven Werten zu finden – darin bestand lange Zeit der Kern von Chongs vielen Performances. *Swimming Back to Our Destination* (2019), das zur Eröffnung seiner Istanbuler Ausstellung aufgeführt wurde, etwa unternimmt den Versuch, Möglichkeiten kollektiven Schwimmens auszuloten und die heikle Aufgabe zu meistern, einander im Wissen darum zu halten, dass dies der sicherste Weg sein könnte zu ertrinken. Indirekt handelt es sich um dieselbe zerbrechliche Solidarität, die Chong auch in den bereits genannten Werken betont: Stets geht es darum, einen Weg zu finden, sich gemeinsam an eine Vergangenheit zu erinnern, die vielleicht nicht alle teilen, die aber dennoch Teil unserer gemeinsamen Geschichte ist.

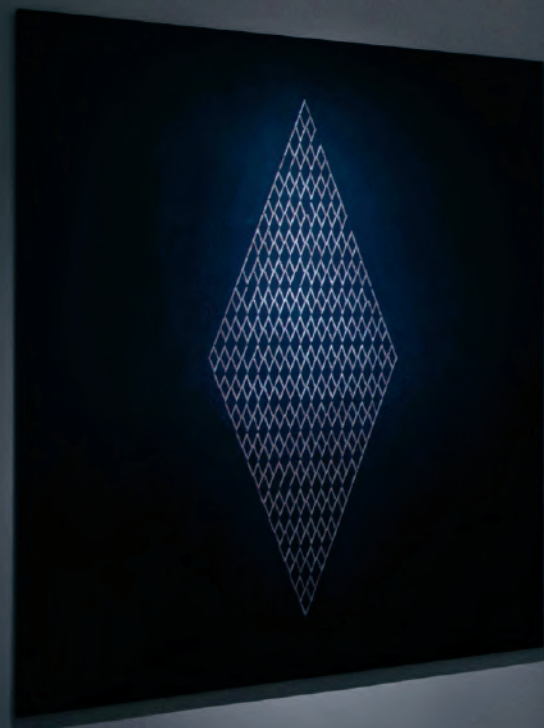
Aus dem Englischen von Christoph Nöthlings

ISAAC CHONG WAI
I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore
11 Eylül/September - 8 Aralık/December, 2019

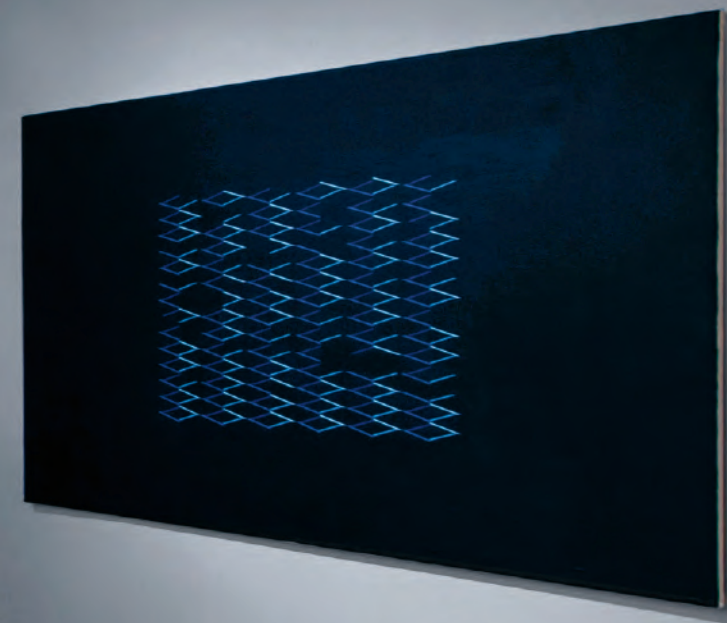


I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore

11 September—8 December 2019
Zilberman — Project Space, Istanbul



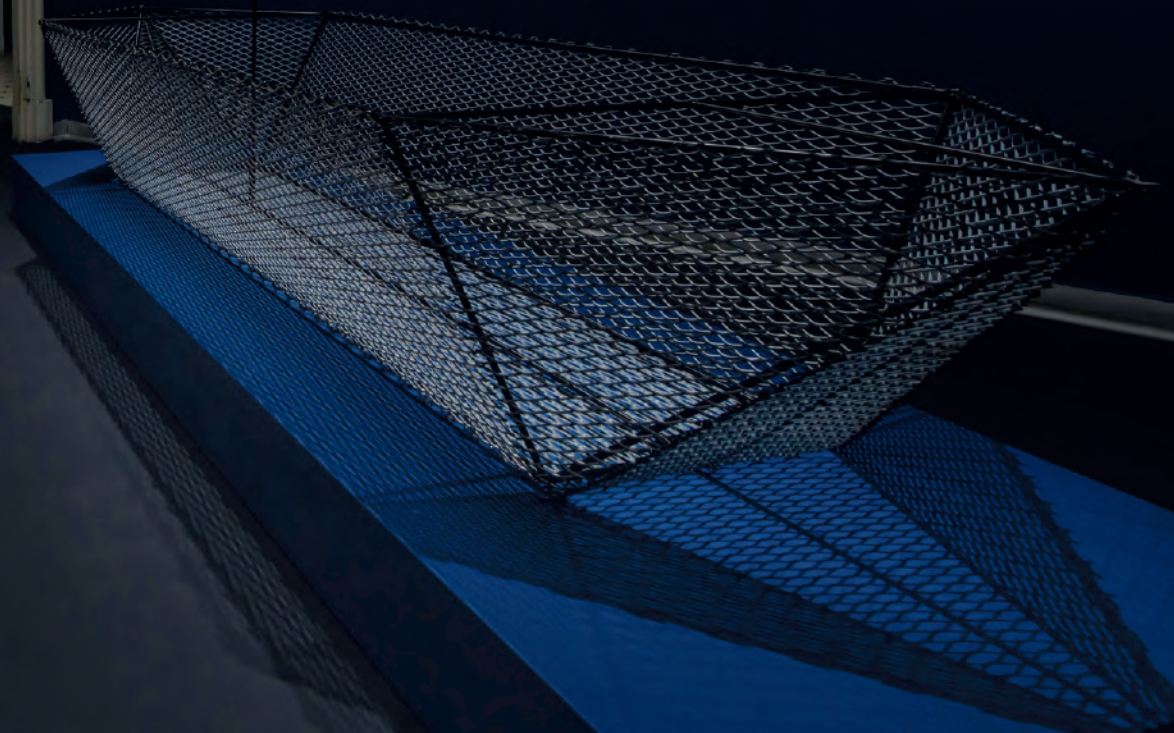
672 lines in silver, 2019
Acrylic on canvas, silver leaf/ Acryl auf Leinwand, Blattsilber
200 x 150 x 3 cm



279 lines in blue, 2019
Acrylic on canvas/ Acryl auf Leinwand
80 x 120 cm



I Made a Boat in Prison—A Walk in Weimar, 2015
Single-channel video/ Ein-Kanal Video
8'26"





I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore, 2015
Wire fence, metal/ Drahtzaun, Metall
300 x 100 x 250 cm

Using Your Breath to Cover the Image of the Memorial

Pauline Doutreluingne

People erect monuments out of a need to remember something: a heroic act, the deceased after a war, a victory or a milestone. The artist Isaac Chong Wai makes performative memorials. His performances mainly derive from the observation of traces and commemoratives from the past in the present and investigate the significance and relevance of monuments in contemporary society.

How can you comfort wounds from the past through bodily acts? Time does not necessarily heal traumas. You can find bullet holes in many public places in Berlin, the chosen residence of Chong. They are deliberately left untouched in places of historical and symbolic importance, as a reminder of the violence of the Second World War. Chong covers them with his hands; he embraces them and fills the voids in the bullet holes with body heat from his hands. These actions form the basis of his video work *Silent Wall–Berlin* (2019).

Yes, there is a certain silence that surrounds his works. A deep, meaningful silence puts you in the middle of the artist's observations and actions. Most of the works by Chong are based on real, individual events that give rise to performative questions which often fascinate him for years: how do you use performance to memorialize something? What is the significance of a public monument that commemorates the deceased of not one but three wars? How do you bring personal stories into a very heavily loaded political public place?

His work asks questions about the author of history as we learned it. Who determines what is remembered and memorialized? How do you commemorate something that is both a thing of the past and a daily reality? The white heterosexual memory has erased many histories. Chong brings an openness and liveliness to dead history, in order to free itself from the rigid yoke and to allow feelings, doubts and emotions in its appearance.

The title of one of his recent paintings is called *Is the World Your Friend?* He made this work with this sentence centrally painted in large letters on the canvas, after he fell victim to a homophobic attack. It inspired him to make a series of works dealing with the ever-increasing aggressiveness in the world around us. The photographic traces of the attack became the work *Self Portrait: The evening when I was beaten up by a stranger with a glass bottle* (2015).

Wie man das Bild des Denkmals mit seinem Atem verdeckt

Pauline Doutreluingne

Menschen errichten Denkmäler, um an etwas zu erinnern: an eine Heldentat, an die Gefallenen eines Kriegs, einen Sieg oder ein großes Ereignis. Der Künstler Isaac Chong Wai stellt performative Denkmäler her. Seine Performances betrachten in erster Linie darauf, dass sie aus der Gegenwart heraus Spuren und Gedenkstätten der Vergangenheit betrachten; sie fragen nach der Bedeutung und Relevanz von Denkmälern in der heutigen Gesellschaft.

Wie lassen sich Wunden der Vergangenheit durch Körperakte heilen? Traumata werden ja nicht unbedingt durch die Zeit geheilt. Man findet Einschusslöcher an vielen öffentlichen Orten in Berlin, der Wahlheimat Chongs. An Orten von historischer und symbolischer Bedeutung lässt man sie bewusst unverändert, um an die Gewalterfahrungen des Zweiten Weltkriegs zu erinnern. Chong bedeckt die Einschusslöcher mit seinen Händen; er nimmt sich ihrer an und füllt die Hohlräume in den Einschusslöchern mit der Wärme seiner Hände. Diese Aktionen bilden die Grundlage seiner Videoarbeit *Silent Wall–Berlin* (2019).

Ja, eine gewisse Stille umgibt seine Werke. Durch diese tiefe, bedeutsame Stille haben die Betrachter unmittelbar an den Beobachtungen und Handlungen des Künstlers teil. Die meisten von Chongs Werken beruhen auf bestimmten wirklichen Ereignissen. Sie werfen performative Fragen auf, die den Künstler oft über Jahre hinweg faszinieren: Wie nutzt man Performance, um an etwas zu erinnern? Welche Bedeutung hat ein öffentliches Denkmal, das an die Toten von drei Kriegen erinnert? Wie bringt man persönliche Geschichten an einem öffentlichen Ort unter, der politisch hoch belastet ist?

Chong fragt in seinen Arbeiten nach dem Urheber der Geschichte, die wir aus den Geschichtsbüchern kennen. Wer entscheidet darüber, was Gegenstand des Gedenkens wird und woran man sich erinnert? Wie gedenkt man eines Geschehens, das der Vergangenheit angehört und zugleich Teil der alltäglichen Wirklichkeit ist? Das weiße heterosexuelle Gedächtnis hat viele Geschichten ausgelöscht. Chong trägt eine Offenheit und Lebendigkeit in die tote Geschichte hinein, um sie von ihrem starren Joch zu befreien und in ihrem Erscheinen Gefühle, Zweifel und Emotionen zuzulassen.

Eines seiner jüngsten Gemälde trägt den Titel *Is the World Your Friend?* Die Arbeit entstand, nachdem Chong Opfer eines homophoben Angriffs geworden war. Die titelgebende Frage

In her essay *On Violence*¹, Hannah Arendt (1906–1975) asked what violence actually is. And whether the concepts of “violence” and “power” are not too easily used interchangeably.

Power, strength, force, might, authority, and, finally, violence - these are just words that indicate the means by which men rule men; they are considered synonyms because they fulfill the same function, but they refer to distinct phenomena. Only after one eliminates this disastrous reduction of public affairs to the business of dominion will the original data concerning human affairs appear or rather reappear in their authentic diversity.

Painting a Moon on Viehauktionshalle (2014) became ‘stronger’ as a work because it was accidentally damaged and broken by strangers at night. The original intention of this work was to project a moon onto a building, the Viehauktionshalle, which was used during the Second World War as a stopover for the people who were sent away to Buchenwald, a concentration camp under the German Nazi regime. Unintentionally, the work itself also fell victim to violence. It is these unforeseen events that fascinate Chong. Parallel storylines, between past, present and future, nourish the context of his works throughout his oeuvre.

“How can I react and be connected to a history that is not mine?” is a question that runs through many of the early series of works that Chong made after he moved to Germany. He is talking about humanity and the values we (should) hold on to as a simple individual. It is about the history that appears in front of your eyes. Like when he went to Sarajevo, he walked into this wall full of bullet holes and it is telling him something, like a memorial. As an artist he asks himself how to use art to deal with those messages.

As a curator, I had the chance to work closely and intensely with Isaac Chong Wai, together with the dramaturge Petra Poelzl, on his project *Rehearsals of the Futures: Is the World your Friend?* (2018) at Acud Macht Neu. This marked the beginning of a new series of work, dealing with the observation of violence, power structures and protest in public space.

In *Rehearsal of the Futures: Is the World your Friend?*, the artist imagines how future generations might look at the current and former ideological consensus of certain body postures, gestures and movements. Rehearsals are always being made for the future: a rehearsal for a theater play before the curtain is opened, a rehearsal of a song before the concert starts, a rehearsal for a speech before it is delivered to the public. The artist refers to the word ‘the futures’, as the possible time fragments proposed as a rupture in time between the past and the future as a form of reconciliation. Meanwhile, the reconciliation is enacted through performance so as to deal with the repetitive history and offers a new body movement that reconciles between body and time.

We had a lot of conversations as we developed together this new work, casted performers and produced a whole month of long durational, new performance work.

It was interesting to witness how such a new piece of performance is constructed in

ist in Großbuchstaben auf die Leinwand gemalt. Der Vorfall inspirierte ihn zu einer Reihe von Arbeiten, die sich mit der ständig wachsenden Aggressivität in unserer Umwelt befassen. Die fotografischen Spuren des Angriffs findet man in der Arbeit *Self Portrait: The evening when I was beaten up by a stranger with a glass bottle* (2015).

In ihrem Aufsatz *On Violence* (1970)¹ fragt Hannah Arendt (1906–1975) nach dem Wesen der Gewalt und stellt die Überlegung an, ob die Begriffe „Gewalt“ und „Macht“ nicht allzu leicht wie Synonyme behandelt werden.

Macht, Stärke, Kraft, Autorität, Gewalt – all diese Worte bezeichnen nur die Mittel, deren Menschen sich jeweils bedienen, um über andere zu herrschen; man kann sie synonym gebrauchen, weil sie alle die gleiche Funktion haben. Erst wenn man diese verhängnisvolle Reduktion des Politischen auf den Herrschaftsbereich eliminiert, werden die ursprünglichen Gegebenheiten in dem Bereich der menschlichen Angelegenheiten in der ihnen eigentümlichen Vielfalt wieder sichtbar werden.

Die Arbeit *Painting a Moon on Viehauktionshalle* (2014) gewann dadurch an Aussagekraft, dass sie nachts versehentlich von Fremden beschädigt wurde. Ursprünglich wollte Chong einen Mond auf die Viehauktionshalle projizieren, in der während des Zweiten Weltkriegs Gefangene vor ihrer Überführung ins Konzentrationslager Buchenwald untergebracht wurden. Dass die Arbeit ungewollt zum Opfer eines Gewaltakts wurde, gehört zu jener Art unvorhergesehener Ereignisse, die Chong Wai faszinieren. Parallele Handlungsstränge zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft prägen den Kontext all seiner Arbeiten.

„Wie kann ich mit einer Geschichte, die nicht die meine ist, verbunden sein und auf sie reagieren?“. Diese Frage zieht sich durch viele der frühen Werkserien, die nach Chongs Umzug nach Deutschland entstanden sind. Er spricht über Menschlichkeit und jene Werte, an denen wir als Individuen festhalten (sollten). Dabei geht es ihm um die Geschichte, die wir direkt vor Augen haben. In Sarajevo etwa stieß er auf eine Wand voller Einschusslöcher, die ihm etwas sagen zu wollen schien, als handelte es sich bei ihr um ein Denkmal. Als Künstler stellte er sich die Frage, mit welchen Mitteln die Kunst auf solche Botschaften reagieren könne.

Als Kuratorin hatte ich Gelegenheit, eng und intensiv mit Isaac Chong Wai und der Dramaturgin Petra Poelzl an seinem Projekt *Rehearsals of the Futures: Is the World Your Friend?* (2018) bei Acud Macht Neu zusammenzuarbeiten. Dieses Projekt stand am Anfang einer neuen Reihe von Arbeiten, die die Beobachtung von Gewalt, Machtstrukturen und Protesten im öffentlichen Raum zum Gegenstand hatten.

¹ Vgl. Hannah Arendt: *A Special Supplement: Reflections on Violence*, in: *The New York Review of Books*, 27. Februar 1969, S. 9 (*Macht und Gewalt*, München, Zürich: Piper, 1970, S. 45).

his mind through images and sketches. He is interested in deconstructing an image through performance: from having one particular image in mind, producing another image from it, while still holding on to some hints of the original picture. This process and the reconstruction itself becomes visible in the performance. That is maybe why one perceives this weird tension between reality and art.

The whole idea about this series is related to an earlier performance work, *One Sound of the Histories* (2015), in which Chong was gathering around one hundred people in a historical square in Weimar that was built by Hitler and cannot be entered. He gathered people on that square, and he asked them to talk about their personal stories. People and passerbys were asking him if it was a protest or not? It was not a protest. Actually, the city government told him that if it were a protest, then they would not be able to allow him to do this. Otherwise they would have to allow the Neo-Nazi groups to demonstrate there as well, as we are living in a democratic state. Chong found that very interesting: how gathering could be a form of art, and how people could associate it as a protest. It made him very interested in the public presence of bodies.

While developing *Rehearsals of the Futures: Is the World your Friend?* (2018), he used distinct images seen on social media about protests worldwide, being interested in the role of the observer. How can we incorporate the body instead of merely watching it from behind our computer screen? The work brings together various choreographies of how bodies move through protests, while zooming in on those movements, slowing them down and almost editing it while moving, claiming it actually as a rehearsal for the future, for possible futures, or for a movement.

How can movement have this kind of reconciliation? Think about fighting in slow motion. If you throw a punch, you need speed to follow up, and then if you slow it down, instead of hitting, you are actually touching someone. By slowing it down, it is sort of a reconciliation of the balance. That was the approach in this performance: the minimalism of the violent action became tender and fragile.

In form and content, Isaac Chong Wai is questioning how embodied collective memory can be reconsidered and dealt with through performance. By looking at public gatherings, such as demonstrations, the artist is investigating the role of the individual within those assemblages. What is the role of the bystander, who completely unexpectedly becomes part of a public demonstration? How to define weakness or strength when the body becomes a symbol for political struggle?

The world in 2019 is looking at Hongkongers protesting since months. They protest against power, against a power that could make them disappear when they act as individuals. They are forming a huge collective body, within which everybody is protected and supported by the others. Will the media and police apparatus be able to take the body apart? Chong glances at these different individual bodies. When he chooses his performers he is looking for people that have rather a strong mind and character instead

In *Rehearsal of the Futures: Is the World Your Friend?* (Proben für die Zukünfte: Ist die Welt Ihr Freund?) stellt der Künstler sich vor, wie zukünftige Generationen auf den ideologischen Konsens bestimmter Körperhaltungen, Gesten und Bewegungen in Vergangenheit und Gegenwart blicken mögen.

Proben werden stets für die Zukunft gemacht: Man probt ein Theaterstück, bevor sich der Vorhang zum ersten Mal hebt; ein Lied, bevor das Konzert beginnt; eine Rede, bevor man sie vor Publikum hält. Der Künstler begreift „Zukünfte“ als mögliche Zeitfragmente, die als Bruch in der Zeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, aber auch als Form der Versöhnung fungieren könnten. Unterdessen wird Versöhnung durch Performance inszeniert; sie ist eine Form, sich mit der sich wiederholenden Geschichte zu befassen: Eine neue Körperbewegung versöhnt den Körper mit der Zeit.

Während der gemeinsamen Arbeit an diesem Projekt führten wir viele Gespräche, suchten die Darsteller aus und verbrachten einen ganzen Monat damit, diese lange Performance zu produzieren. Es war spannend zu beobachten, wie dieses neue Performance-Stück in Chongs Vorstellung in Form von Bildern und Skizzen Kontur annahm. Was ihn interessiert, ist die Dekonstruktion eines Bildes durch Performance; es geht ihm darum, ein bestimmtes Bild im Auge zu behalten, ein anderes daraus zu erzeugen und dennoch Hinweise auf das Originalbild zu bewahren. Dieser Prozess und die Rekonstruktion selbst werden in der Performance sichtbar. Vielleicht liegt hier der Grund dafür, dass man diese seltsame Spannung zwischen Realität und Kunst wahrnimmt.

Die Idee zu dieser Serie verdankt sich der früheren Performance-Arbeit *One Sound of the Histories* (2015), bei der Chong auf einem von den Nationalsozialisten erbauten Weimarer Platz, der nicht mehr zugänglich ist, rund hundert Menschen versammelte, die er bat, ihre persönlichen Geschichten zu erzählen. Dabei wurde er immer wieder gefragt, ob es sich bei der Aktion um eine Demonstration handle. Aber dies war keine Demonstration. Eine Demonstration, teilte ihm die Stadtverwaltung mit, wäre gar nicht genehmigt worden, schon weil man sonst auch Gruppen von Neonazis erlauben müsste, an diesem Ort zu demonstrieren, schließlich lebe man in einem demokratischen Staat. Davon fasziniert, dass man eine Menschenansammlung als Kunstform wahrnehmen und als Demonstration verstehen konnte, begann Chong, sich für die öffentliche Präsenz von Körpern zu interessieren.

Während der Arbeit an *Rehearsals of the Futures: Is the World Your Friend?* (2018) verwendete er unterschiedliche Bilder, die er in sozialen Medien über Demonstrationen auf der ganzen Welt gesehen hatte. Sein Interesse galt hierbei der Rolle des Beobachters: Wie kann man den Körper teilnehmen lassen, statt ihn nur von einem Computerbildschirm aus zu betrachten? Die Arbeit verbindet verschiedene Choreografien, in denen gezeigt wird, wie Körper sich durch Demonstrationen bewegen. Die Bilder dieser Bewegungen werden durch Heranzoomen vergrößert, verlangsamt und fast gleichzeitig bearbeitet: als Probe für die Zukunft, für mögliche Zukünfte oder für eine Bewegung.

of a strong body. He is interested in people that have a certain concentration, even if their body is more fragile or vulnerable. While victory is too often being celebrated, it is vulnerability that interests Chong. He said to me: "Art should be able to deal with failure. The world is definitely not always about winning. We come to a point where we have to admit our own failure and be sincere about it."

Isaac Chong Wai deals with failure throughout his bodies of work, like in the work *Falling Exercise* (2016), where the performers fall on the ground all at the same time. When everyone is lying on the ground, the ones who are below other bodies leave the performance area slowly. Meanwhile, the ones who are lying on other bodies have to hold and keep the postures that they are having (imagining that they are lying on invisible bodies). When they are not able to hold the postures anymore, they leave gradually until no performers are in the performance area.

In *I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore* (2015), he used the wire fence of the prison to make a boat and put it in the chapel of a former prison in Weimar. He was interested to use the material, originally made to keep a prisoner locked up, transforming it into an object imagined to escape the prison and fly out. If it were used as an actual boat, it would obviously sink. But is that not what art is about? The image and the imagination can be so strong that it transcends the actual usability in reality, and makes you and the idea really transcend to another place. And again, these imagined spaces gave birth to new geometrical explorations on canvas as a celebration of opening borders and creating abundance of imagination in space.

Wie vermag Bewegung, diese Art von Versöhnung zu bewirken? Stellen Sie sich vor, in Zeitlupe zu kämpfen. Wenn Sie zuschlagen wollen, müssen Sie beschleunigen, um den Schlag richtig ausführen zu können, und wenn Sie dann langsamer werden, berühren Sie tatsächlich jemanden, anstatt ihn zu treffen. Wenn man verlangsamt, stellt man das Gleichgewicht wieder her, es ist eine Art Versöhnung. Genau diesen Ansatz verfolgte der Künstler bei der Performance: Durch Minimalismus erschien der dargestellte Gewaltakt zart und zerbrechlich.

Isaac Chong Wai wirft in Form und Inhalt des Werks die Frage auf, wie ein Körper gewordenen Kollektivgedächtnis durch Performance überprüft und zum Gegenstand der Auseinandersetzung gemacht werden kann. Am Beispiel öffentlicher Versammlungen wie Demonstrationen untersucht der Künstler die Rolle des Individuums innerhalb solcher Menschenmengen. Welche Rolle spielt der Zuschauer, der völlig unerwartet Teil einer öffentlichen Demonstration wird? Wie definiert man Schwäche oder Stärke, wenn der Körper zum Symbol des politischen Kampfes wird?

Die Welt blickt 2019 auf die Menschen in Hongkong, die seit Monaten protestieren. Ihre Proteste richten sich gegen die Macht; gegen eine Macht, die sie als Individuen verschwinden lassen könnte. Sie bilden einen riesigen Kollektivkörper, in dem jeder einzelne von den anderen beschützt und unterstützt wird. Werden die Medien und der Polizeiapparat in der Lage sein, diesen Körper in seine Bestandteile zu zerlegen? Chong wirft einen Blick auf diese verschiedenen Körper. Für seine Performances wählt er Darsteller aus, die eher einen starken Geist und Charakter als einen starken Körper haben. Ihn interessieren Menschen, die eine bestimmte Konzentration mitbringen, auch wenn ihr Körper zerbrechlich oder verletzlich ist. Siege, meint Chong, werden allzu oft gefeiert werden; was ihn interessiert, ist die Verletzbarkeit: „Kunst sollte mit Erfahrungen des Scheiterns umgehen können. In der Welt geht es nicht immer darum zu gewinnen. Irgendwann kommt man an einen Punkt, an dem man sich sein Versagen eingestehen und aufrichtig damit umgehen muss.“

Isaac Chong Wai befasst sich in seinen Werken immer wieder mit solchen Erfahrungen des Scheiterns, so auch in der Arbeit *Falling Exercise* (2016), in der sich alle Darsteller gleichzeitig auf den Boden fallen lassen. Wenn alle auf dem Boden liegen, verlassen die, die unter dem anderen Körpern liegen, langsam den Aufführungsbereich. Die, die auf den anderen liegen, müssen in der Zwischenzeit in den einmal eingenommenen Körperhaltungen verharren (und sich vorstellen, dass sie auf unsichtbaren Körpern liegen). Wenn sie nicht länger in diesen Haltungen verharren können, verlassen auch sie nach und nach die Szene, bis sich keine Darsteller mehr dort befinden.

In der Arbeit *I Made a Boat in Prison - A Journey to the Shore* (2015) baute Isaac Chong Wai aus dem Drahtzaun eines früheren Weimarer Gefängnisses ein Boot, das er in der Kapelle dieses Gefängnisses aufstellte. Hierbei ging es ihm darum, dasselbe Material, das ursprünglich einen Häftling gefangen halten sollte, in ein Objekt zu verwandeln, mit dem man sich vorstellen kann aus dem Gefängnis zu fliehen. Wenn man es aber tatsächlich als Boot verwendete, würde es augenblicklich untergehen. Aber ist es nicht genau dies,

worum es in der Kunst geht? Das Bild und die Vorstellungskraft können so stark sein, dass sie die Frage, ob das Objekt in der Wirklichkeit taugt, so weit hinter sich lassen, dass sie für den Betrachter und die Idee des Werks keine Rolle mehr spielt. Aus diesen imaginären Räumen wiederum sind neue geometrische Erkundungen auf Leinwand hervorgegangen. Sie feiern das Öffnen von Grenzen und die Schöpfung einer überströmenden räumlichen Einbildungskraft.

Aus dem Englischen von Christoph Nöthlings

Swimming Back to Our Destination, 2019
Single-channel video / Ein-Kanal Video
12'17"
Performers: Yannis Mitsos, Imola Nagy, Nobutaka Shomura











Pauline Doutreluingne is an independent curator, researcher, and writer based in Berlin. Through her work she seeks to stimulate cultural and ecological differentiations and deconstruct societal ideas originating from colonial thinking. Her curatorial projects are dialogues and exercises into progressive imaginaries. Recent curated exhibitions include *INTERIORS TO BEING* (2019), *Karma Ltd Extended* (2018), a one year program at Acud Macht Neu, Berlin, *The Conundrum of Imagination, on the Paradigm of Exploration and Discovery* (2017), Leopold Museum, Vienna (with Bonaventure Soh Ndikung); *Agency of Living Organisms* (2016), Tabakalera, *The Next Big Thing is Not a Thing* (2016), NAIM/Bureau Europa in the Netherlands, as well as *If You Are So Smart, Why Aren't You Rich?* (2014) for the 5th Marrakech Biennale, Morocco (with Bonaventure Soh Ndikung). In 2018 she was jury member for the Berlin Art Prize. Since 2019, she is a lecturer at HBK Braunschweig, on questioning the 20th century art canon. Doutreluingne is trained in Sinology at Ghent University, where she completed a Master's thesis on experimental Chinese art and post-Orientalism. She then followed with a master's program in art criticism at CAFA in Beijing, where she also founded the Borderline Moving Images Festival (2006–2007). Doutreluingne co-created the *mindpirates* art collective in Berlin (2009–2014) testing out the boundaries of collectivism and artistic/cinematic/ ecological research.

Pauline Doutreluingne ist eine in Berlin lebende unabhängige Kuratorin, Forscherin und Autorin. Mit ihrer Arbeit will sie kulturelle und ökologische Differenzierungen anregen und aus dem kolonialen Denken stammende Vorstellungen von Gesellschaft dekonstruieren. Ihre kuratorischen Projekte sind Dialoge und Übungen zu progressiven Imaginationswelten. Zu den jüngsten von ihr kuratierten Ausstellungen zählen *INTERIORS TO BEING* (2019), *Karma Ltd Extended* (2018), ein einjähriges Programm der Initiative Acud Macht Neu, Berlin, *The Conundrum of Imagination, on the Paradigm of Exploration and Discovery* (2017) am Leopold Museum Wien (zusammen mit Bonaventure Soh Ndikung); *Agency of Living Organisms* (2016), Tabakalera, *The Next Big Thing is Not a Thing* (2016), NAIM/Bureau Europa in den Niederlanden und *If You Are So Smart, Why Aren't You Rich?* (zusammen mit Bonaventure Soh Ndikung), die 2014 bei der 5. Marrakesch Biennale in Marokko gezeigt wurde. 2018 war sie Jurymitglied

für den Berliner Kunstpreis. Seit 2019 ist sie Dozentin an der HBK Braunschweig und hinterfragt dort den Kunstkanon des 20. Jahrhunderts. Doutreluingne hat ihr Studium der Sinologie an der Universität Gent mit einer Masterarbeit über experimentelle chinesische Kunst und Post-Orientalismus abgeschlossen. Anschließend absolvierte sie ein Masterstudium in Kunstkritik am CAFA in Peking, wo sie auch das Borderline Moving Images Festival (2006–2007) gründete. Doutreluingne ist Mitbegründerin des *mindpirates*-Kunstkollektivs in Berlin (2009–2014), das die Grenzen von Kollektivismus und künstlerischer/filmischer/ökologischer Forschung auslotet.

Caroline Ha Thuc is a French Hong Kong based art writer and curator. Specialized in Asian contemporary art, Ha Thuc contributes regularly to different magazines such as ArtPress in France and Artomity in Hong Kong. She is currently a PhD student at SCM, City University Hong Kong. Prior to moving to Hong Kong, Ha Thuc spent two years in Tokyo and published *Nouvel Art Contemporain Japonais* (Nouvelles Editions Scala, 2012) about the post-Murakami Japanese art scene. Her book *Contemporary Art in Hong Kong* (Asia One, 2013), which was first published in France (Nouvelles Editions Scala, 2013), provides essential keys to apprehend the city's vibrant contemporary landscape and exposes the countless links between art, history, culture and identity. She then published a book about Chinese contemporary art analysing the interactions between the art scene and China's rapidly changing society (*After 2000: Contemporary Art in China* published in French and English (2015)). She is now working on a book focusing on research-based art practices and the emergence of alternative modes of knowledge production in Southeast Asia. As a curator, she focuses on promoting dialogue between artists from different cultures, while reflecting on social and political contemporary issues. Her main exhibitions include *Constructing Mythologies* (Edouard Malingue Gallery, Hong Kong 2018), *Documenting Myanmar* (Charbon Art Space, Hong Kong 2018), *Carnival* (Amnesty International Hong Kong, 2017), *Human Vibrations* (5th Large-scale Urban Media Arts Festival, 2016), *The Human Body: Measure and Norms* (Blindspot Gallery, Hong Kong, 2015), *Shelters of Resistance* an in-situ installation by Kacey Wong in the courtyard of the City Hall (YIA Art Fair Paris, 2015), *Hong Kong*

Bestiary (Platform China, Hong Kong, 2014), *Radiance* (French May, Hong Kong, 2014). Caroline Ha Thuc ist eine in Hongkong lebende französische Kunstpublizistin und Kuratorin. Sie ist auf zeitgenössische asiatische Kunst spezialisiert und arbeitet regelmäßig für verschiedene Magazine wie ArtPress in Frankreich und Artomity in Hongkong. Derzeit ist sie Doktorandin an der School of Creative Media (SCM) der City University of Hong Kong. Vor ihrer Übersiedlung nach Hongkong verbrachte Ha Thuc zwei Jahre in Tokio und veröffentlichte *Nouvel Art Contemporain Japonais* (Nouvelles Editions Scala 2012) über die japanische Kunstszene nach Murakami. Ihr Buch *Contemporary Art in Hong Kong* (Asia One, 2013), das zunächst in Frankreich erschien (Nouvelles Editions Scala, 2013), liefert wichtige Schlüssel zum Verständnis der pulsierenden Stadtlandschaft Hongkongs in der Gegenwart und der unzähligen Verbindungen zwischen Kunst, Geschichte, Kultur und Identität. 2015 erschien in französischer und englischer Sprache ihr Buch über zeitgenössische chinesische Kunst, in dem sie die Wechselwirkungen zwischen der chinesischen Kunstszene und dem rasanten Wandel der chinesischen Gesellschaft analysierte (*After 2000: Contemporary Art in China*). Zurzeit arbeitet sie an einem Buch, das sich mit forschungsbasierten Kunstpraktiken und der Entstehung alternativer Produktionsweisen von Wissen in Südostasien befasst. Als Kuratorin konzentriert sie sich auf die Förderung des Dialogs zwischen Künstlern aus verschiedenen Kulturen und stellt Überlegungen zu sozialen und politischen Themen der Gegenwart an. Zu ihren wichtigsten Ausstellungen zählen *Constructing Mythologies* (Edouard Malingue Gallery, Hongkong 2018), *Documenting Myanmar* (Charbon Art Space, Hongkong 2018), *Carnival* (Amnesty International Hong Kong, 2017) und *Human Vibrations* (5. großes Urban Media Arts Festival, 2016), *The Human Body: Measure and Norms* (Blindspot Gallery, Hong Kong, 2015), *Shelters of Resistance*, eine In-situ-Installation von Kacey Wong im Innenhof des Pariser Rathauses (YIA Art Fair Paris, 2015), *Hong Kong Bestiary* (Platform China, Hong Kong, 2014), *Radiance* (French May, Hong Kong, 2014).

.....

Lotte Laub is Program Manager at Zilberman Gallery, Berlin. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität, Berlin with her dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry), published by Reichert Verlag in 2016. The volume is the first comprehensive, across-media study of the work of the Lebanese film auteur Ghassan Salhab. His oeuvre emerges in a conceptual environment shaped by a crisis of representation. It is examined not only in its confrontation with the Lebanese civil war (1975–1990) but also, and above all, in its aesthetic dimension. In doing so, the predominance of oral, poetic narration in the Arab-Islamic tradition as well as notions of melancholic expression and moods are considered as they emerge in

periods of disorder provoked by war and subsequent reorientation. In 2010, Lotte Laub received a research fellowship from the Orient-Institut Beirut and in 2015 an Honors Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School, FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin.

Lotte Laub ist Program Manager der Zilberman Gallery, Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. Der Band ist die erste Studie, die das Werk des libanesischen Autorenfilmers Ghassan Salhab umfassend und medienübergreifend untersucht. Das Werk entsteht im gedanklichen Umfeld einer Krise der Repräsentation, wird jedoch nicht ausschließlich in seiner Auseinandersetzung mit dem libanesischen Bürgerkrieg (1975–1990), sondern vor allem auf seine ästhetische Dimension hin untersucht. Hierbei werden die Vorrangstellung des mündlichen poetischen Vortrags in der arabisch-islamischen Tradition und die melancholischen Stimmungslagen berücksichtigt, wie sie in Epochen von Verunsicherung durch Kriege und Neuorientierung entstehen. Lotte Laub war 2010 Forschungsstipendiatin am Orient-Institut in Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Gropius Bau in Berlin tätig.

ISAAC CHONG WAI

b.1990, Guangdong Province, China
Lives and works in Berlin and Hong Kong

EDUCATION

- 2013–2016 Master of Fine Arts in Public Art and New Artistic Strategies,
Bauhaus-Universität, Weimar, Germany
- 2009–2012 Bachelor of Arts (Honors) in Visual Arts, Hong Kong Baptist University,
Hong Kong

SOLO EXHIBITIONS

- 2019 What is the future in the past? And what is the past in future?, Zilberman
Gallery, Berlin, Germany
I Made a Boat in Prison—A Journey to the Shore,
Zilberman—ProjectSpace, Istanbul, Turkey
Is the World Your Friend?, Blindspot Gallery, Hong Kong
- 2018 An Artistic Archive of Borders, curated by Nina Holm, Kunstraum
München, Munich, Germany
Future of the Past — Past of the Future, Goethe-Institut, Hong Kong
- 2017 The Rehearsal of the Futures, curated by Nina Holm, Apartment der Kunst,
Munich, Germany
L'Homme et la Mer, Serlachius Museums and Mänttä Art Festival, Mänttä,
Finland
- 2016 What is the future in the past? And what is the past in the future?,
Bauhaus-Museum, Weimar, Germany
- 2011 An Unknown Artist, Academy of Visual Arts, Hong Kong

GROUP EXHIBITIONS

- 2019 The Racing Will Continue, The Dancing Will Stay, curated by Leo Chen Li,
Guangdong Times Museum, Guangzhou, China
Living Sound — Expanding the extramusical, curated by Nicole Lai
Yi-Hsin, Museum of Contemporary Art (MOCA), Taipei, Taiwan

2018–2019 Imaginary Bauhaus - Museum, Schiller - Museum, Weimar, Germany
The D-Tale: Video Art from the Pearl River Delta, curated by Hou Hanru, co-curated by Xi Bei, Times Art Center, Berlin, Germany

2018 M+ Live Art: Audience As Performer, curated by Alice Teng, M+ Museum, Hong Kong
KOTODAMA, curated by André Chan, Para Site, Hong Kong
Freiraum, curated by Annika Üprus, Kanuti Guild Hall and Goethe-Institut, Tallinn, Estonia
Transcultural Transience, curated by Pauline Doutreluingne and Petra Poelzl, ACUD Galerie, Berlin, Germany

2017 The TOY Award Berlin Masters Award, curated by Philipp Bollmann, Stiftung
Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus and Arndt Art Agency, Berlin, Germany
3. Berliner Herbstsalon, Maxim Gorki Theater, Berlin, Germany
Forecast Forum, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany
Tale of the Wonderland, curated by Mimi Chun, Blindspot Gallery, Hong Kong
Urban Nomadism, Liangzhu Village Cultural Art Center, Hangzhou, China
Have you ever measured the reality?, Das Weisse Haus, Vienna, Austria
Carnival, curated by Caroline Ha Thuc, Hong Kong Amnesty International, Hong Kong

2016 The 5th Large-Scale Public Media Arts Exhibition – Human Vibrations, Performance in Gwangju, Hong Kong and Wuhan, curated by Caroline Ha Thuc, Hong Kong Arts Development Council, Hong Kong
Faith and Terror, curated by Bernhard Draz, Anne Hölck and Tristan Deschamps, Berlin, Germany

2015 NEAR AND FAR 1914 – 1918 EVENTS/HISTORY/MEMORY, curated by Gordana Kaljalovic, Macura Museum, Novi Banovci, Serbia
Acting Space, Kunstfest Weimar, Germany
The Human Body: Measure and Norms, curated by Caroline Ha Thuc, Blindspot Gallery, Hong Kong
Transgression/Creation, curated by Lena Szirmay-Kalos and Kata Krasznahorkai, CHB Collegium Hungaricum Berlin, Germany

2014 Moscow International Biennale for Young Art, A Time for Dreams, curated by David Elliott, Moscow Museum of Modern Art, Museum of Moscow, National Centre for Contemporary Arts, Russia
Works on Paper II, curated by Rachel Rits-Volloch, Momentum Worldwide, Berlin, Germany
La quema de tiempo, Plataforma Bogotá, Colombia

2013 The 2nd OZON International Video Art Festival, Katowice, Poland
Bodied Spaces – be/verkörperte Räume, Collective Patty & Britty and Gallery Art, Claims Impulse, Berlin, Germany

2012 Fresh Trend 2012, HKART Network, 1a space, Hong Kong
Discordia, 10 Chancery Lane Gallery, Hong Kong
OSTRALE`012 International Exhibition of Contemporary Arts, IAM International Art Moves, Dresden, Germany
Cabinet of Curiosity, Hong Kong Contemporary, The Park Lane Hong Kong

2011 Point to Point Art Exhibition, Hong Kong Youth Arts Foundation Lok Fu Plaza, Hong Kong

COMMISSIONS

2018 The Collective Individual Exercises, curated by Rainer Hoffmann, Festivals in Transition, Urban Heat and SPRING Festival, Utrecht, the Netherlands
Rehearsal of the Futures: Police Training Exercises, curated by Alice Teng, M+ Museum, Hong Kong
Rehearsal of the Futures: Is the World Your Friend?, curated by Pauline Doutreluingne and Petra Poelzl, ACUD Galerie, Berlin, Germany

2016 One Sound of the Futures, curated by Caroline Ha Thuc, Hong Kong Arts Development Council, Kai Tak Runway Park in Hong Kong, May 18
Democracy Square in Gwangju and K11 Artist Village in Wuhan, China

2015 One Sound of the Histories, Kunstfest, Weimar, Germany

AWARDS AND GRANTS

2020 Saari Residency Grant, KONE Foundation

2019 Shortlist of the Stückemarkt des Berliner Theatertreffens, Berlin, Germany

2018 Scholarship Künstlerhaus Lukas, Ahrenshoop, Germany
Finalist of the Han Nefkens Foundation – Loop Barcelona Video Art Award 2018, Barcelona, Spain

2017 Hong Kong Human Rights Art Prize First Runner-up, Hong Kong
TOY Award Nomination Berlin Masters Foundation, Stiftung Brandenburger Tor, Berlin, Germany

2016 Burger Collection Artist Scholarship Program, Hong Kong
ART-UNI-ON Scholarship, Berlin, Germany

2015 Bauhaus Essentials Award, Marke 6, Bauhaus-Universität, Weimar, Germany
Kreativfonds Nachwuchs, Bauhaus-Universität, Weimar, Germany
STEP Beyond Travel grants, European Cultural Foundation, Amsterdam,

- Netherlands
- 2014 Bauhaus Essentials Award, Marke 6, Bauhaus Universität, Weimar, Germany
Funding from Burger COLLECTION, Hong Kong for Moscow
Funding for Moscow International Biennale for Young Art, Burger COLLECTION, Hong Kong
- 2013 Honorable Mention at the Award of the 2nd OZON International Video Art Festival, Katowice, Poland
- 2012 Scholarship from French Consulate and French Légion d'honneur, Hong Kong
Prof. Eva Man Best Honours Project Award, Hong Kong
Hong Kong Contemporary Award First Runner-up, Hong Kong
- 2010–2011 Scholarship from Zonta Club of Victoria, Hong Kong

Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibitions / Dieser Katalog erscheint begleitend zu den Ausstellungen:

Isaac Chong Wai: *What is the future in the past? And what is the past in the future?*

Zilberman, Berlin
06.09. – 09.11.2019

and / und

Isaac Chong Wai: *I Made a Boat in Prison – A Journey to the Shore*

Zilberman – Project Space, Istanbul
11.09. – 08.12.2019

Texts/Texte: Pauline Doutreluingne, Caroline Ha Thuc, Lotte Laub

Translation/Übersetzung: Christoph Nöthlings, Nickolas Woods

Proofreading/Korrektur: Marie-Luise Artelt, Isaac Chong Wai, Lotte Laub

Design: Bülent Bingöl

Photo/Foto: Isaac Chong Wai (pp. 62–67), Chroma (pp. 30–53, 57–59, 68–69), Kayhan Kaygusuz (pp. 90–97, 109–117)

Printing House/Druckerei: A4 Ofset

Coordination with the printing house/Koordination mit der Druckerei: Gözde Gezgin

This exhibition catalog is published by Zilberman gallery. All rights reserved.

Dieser Ausstellungskatalog wird von der Zilberman Galerie herausgegeben. Alle Rechte vorbehalten.

© 2019, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman gallery.

Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne die vorherige Genehmigung der Zilberman Galerie reproduziert, übersetzt, in einem Datenabfragesystem gespeichert oder in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln elektronisch, mechanisch, durch Fotokopieren oder Aufzeichnen oder auf andere Weise übertragen werden.

