



Installation view, *Dansaekhwa*, Palazzo Contarini Polignac,
Venice, 2015, artworks by Ha Chong-Hyun

PHOTO: FABRICE SEIXAS, COURTESY KUKJE GALLERY

Dansaekhwa: From Form to Context

Yongwoo Lee

1 The Birth of Dansaekhwa and its Background

In postwar Korean art history, there are two trends worth investigating. The first is 1970s Dansaekhwa, which experimented with the naturalization and grafting of a Korean autonomous aesthetic consciousness with Western modernist formalism. The other was 1980s and 1990s Minjung art, which, through the view of the aesthetics of realism, practiced and placed light on the sociopolitical realities inherent to Korea's modern and contemporary history. One constructed a life of art on the aesthetics of asceticism and self-control through an attitude of Eastern mentality and sensibility, and the other on an aesthetic background of practice, participation, and communication. Regardless of the differing political and formal contexts of these two art

movements, they became the dynamic impetus for a tremendous surge in creativity in contemporary Korean art over the past thirty years.

These two movements, each practicing a distinct form and spirit of abstraction and realism, produced a diverse discourse that diversified the production and quality of Korean art. For example, Dansaekhwa, regardless of its dense spirituality and sensibility, catalyzed a discussion that challenged the uncritical embrace of Western modernism. Minjung art was said to suffer from the limitations of visual art as it was built at the forefront of an excessively political ideology—this despite the fact that it developed as a “people’s aesthetic,” based on an awareness of the reality of social practices in art. These two discourses offered highly instructive areas for dialogue and functioned as major outlets through which to examine the

context of the last thirty years of contemporary Korean art.

Disregarding this ambivalent background, Dansaekhwa cultivated a fierce artist's mentality that asked critical questions about aesthetic autonomy beyond the framework of the last forty years of formalism. Minjung art began as a language of the people that frankly confronted the twentieth-century lives of those who had suffered from Japanese colonization and war, military dictatorships, suppression, and unchecked industrialization. Both of these lines of inquiry continue to inform the contemporary evolution of progressive visual disciplines, and can be understood as important context to the natural growth of Korean art, which overcame the historical burdens of both the Korean War and division.

Historically, these nascent movements had sponsors and benefactors in postwar Korean society who supported and accommodated the avant-garde. In addition, I think of this period as emerging from illustrating inherent energy that emerged along a recognized path for the Korean people through internal self-awareness rather than external influences.

Dansaekhwa can be thought of as Korea's postwar modernism, the extension of a sensibility similar to those that underlay the 1950s West-influenced Informel, and 1960s and 1970s Abstract Expressionism and Minimalism. This stirring of the avant-garde became an important element in the disruption of the stagnant traditional art produced by the Korean academism that followed the colonization period. It also played a significant role in the social shift that followed the newly imported Western art, as it challenged exclusive cultural power and closed authoritarianism.

Minjung art of the 1980s went one step further with a people's aesthetic built on a foun-

ation of articulated political goals, decolonization, and de-Westernization, and pressed for the reflection of the previous generation's elitist modernism. It brought to light antimodern and antiforeign-power platforms, and resulted in a burgeoning art scene built on solidarity of spirit and local sociopolitical realities. At the time, Minjung art introduced and created anew previously nonexistent styles and forms, such as hanging pictures.

If Korean modernism opened a new paradigm and reshaped the previous era through the importation of Western avant-garde art, then Minjung advocated realism as it discovered a people's aesthetic and critical approach to modernism. As such, these two movements shared an uncomfortable relationship politically. As the 1990s came to a close, Korean art experienced an extremely hybridized situation as modernism fell into decline and postmodernism entered the scene. Minjung art was able to cultivate a specific aesthetic as it kept its distance from postmodernism, but eventually was unable to maintain its clarity after collapsing into strident ideology and extreme materialism.

Even as it expanded on the frameworks and aesthetics of the avant-garde pursued by Korea's first generation of modernist artists, Dansaekhwa established itself based on a different formal system. Distinct from the subversive attitudes toward tradition seen in 1950s and 1960s modernism, they explored color as a spiritual material based on both individual and collective memory found deep within the Korean aesthetic consciousness. And they connected that with an autonomous aesthetic consciousness.

The "single colors" these artists investigated are unrelated to the color theory often quoted in the West. The colors of Dansaekhwa have not been catalogued, they are colors of

color movement, and are not selected for a special purpose. Dansaekhwa artists do not believe that art needs to create a particular meaning or significance. They believed that painting can throw away meaning, which can be revived through the artist's physical gestures, and that art's smallest measurement can be maintained through the subtlest color or most minimal expression. In other words, the action that supports painting is art, in addition to the gestures located in the space between the painting and the art, and the medium that induces the painting. This perspective expands painting by establishing it against a background of Eastern imagination and way of thinking, including the vital idea that performance/gesture is as an extension of painting.¹ In my opinion, the reason new light is being shed on Dansaekhwa today is because of new creative approaches to finding broad historical common denominators, and with them the end to the conflicting, excessively dichotomous views of the past's modern/antimodern.

The term *Dansaekhwa* denotes paintings of a single color. Until the 1990s, it was largely introduced within international society as "Korean monochrome painting," a phrase that continues to be in mixed usage today.² Dansaekhwa, as expressed in the original Korean, negotiates the traditions of an art history that directly utilizes the language of its originating country in order to preserve the aesthetical context and identity of its particular artistic form.

From the strict point of view of color or form, Dansaekhwa can be understood as being similar to Western Monochrome; but from a

historical background as well as when discussing its aesthetic practice, it must be discussed within a distinct framework. Monochrome is a radical avant-garde approach that subverts and rejects the orthodox expectation of form and color, breaking away from the pictorial, painterly traditions of the past. And as the antithesis of polychrome, it pursues extreme simplicity of form and color, such as only using white and black. It can be understood as the proactive practice of the avant-garde aesthetic, manifested as the end of painting. As such it does not ignore or subvert aesthetic or philosophical values that promote radical—even revolutionary—sociopolitical change in Western society.

In this way Dansaekhwa's palette can clearly be distinguished from the colors adhered to in Monochrome and Minimalism. This is not to say that Dansaekhwa seeks negative expression or meaningless color, but that it places value in the spiritual fulfillment and spirituality of simplified colors. Therefore, Dansaekhwa is not the end of painting, but the birth of a new form of painting. While Monochrome induces communication by bringing out a sense of presence in the viewer through its emphasis on materiality, Dansaekhwa differentiates itself by transposing the material to the spiritual. Dansaekhwa does not disregard an object's domain but includes color, paper, and physical gesture into the concept of soft objects.

It's difficult to categorize Dansaekhwa under the traditional concept of "painting paintings" by brushing color on canvas. Its production process consists of diverse physical actions on the surface of a plane, bucking trends and

1 Lee Ufan, "Why Dansaekhwa?," roundtable organized by Kukje Gallery and moderated by Yongwoo Lee at Kukje Gallery, Seoul, January 23, 2015.

2 In 2012, the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea held a major exhibition called *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting*. The show was the first time the two terms were used in conjunction. In 2014, Kukje Gallery used the title *The Art of Dansaekhwa* in a separate exhibition.

using creative methods that use brush in hand, pushing paint from the back of the canvas until it oozes from the front, repetition of an action that involves painting then tearing up the paint, and the repetitive use of the same color. On the one hand, these actions seem like re-creation or confrontation on a surface, but, on the other, they can be seen as physical gestures that communicate with the canvas. In this way, the performance and production process in which the body engages is simultaneously both Dansaekhwa's method of creation and the spiritualization of the material. In other words, because it can be characterized as a physical action in its performance, it cannot be defined merely by its form.

Monochrome optimizes an aesthetic of moderation as it excludes and filters color from photography, film, design, and painting, all against a backdrop of avant-garde aesthetics. Monochromatic painting can be explained as "experimental results that can be predicted," challenging and triggering an unconditional state of tension on the canvas surface. However, Dansaekhwa, rather than excluding a chromatic sensibility, utilizes a painterly flexibility and affinity by eliminating the brilliant viscosity and oiliness that radiates from the monochromatic paint. Because these actions are not planned or anticipated beforehand, the resulting paintings connote subtlety and unpredictability.

If considering only its manifest forms, it is difficult to argue that Dansaekhwa has clearly defined a strong differentiation between European Monochrome painting, American Abstract Expressionism, Minimalism, and other recognizable formal movements from the

1960s. It is because of this that an understanding of the context and production method of Dansaekhwa is a priority, so that its world of highly dense sensitivity can be approached. Therefore, Dansaekhwa can be defined as an art of Eastern intervention and mediation regarding the fragmentary and linear analysis of Western formalism. From this perspective, Dansaekhwa is an aesthetic worldview specific to Koreans that reflects a spiritual take on nature through self-control of technique.

2 The Aesthetic Context of Dansaekhwa

The white that often appears in Dansaekhwa, or the "to be white" from which it derives, signifies the "[. . .]," an archaic term that symbolizes the sun.³ This white can be analyzed not as the color white, but as the white of spirituality, history, and roots. This is to say that Dansaekhwa signifies the modification and evolution of a surface based on the symbolism or simplicity of color, not the tension or disruption of painterly tradition. It is because of this that while on the one hand Monochrome neatly falls on the side of formalism through its clear principles and form, Dansaekhwa has evolved into an eclectic and hybrid form.

While the oft-appearing black in monochromatic painting is also a frequent color in Dansaekhwa, the meaning of the color is profoundly different. Distinct from the pigment in oil paints, Eastern black is ink (*meok*), which has led tradition and technique over the past several thousand years. China, Japan, and Korea

3 Ryoung Lee, "Chang-Sup Chung's Art: Into the Silence and Anonymity," in *Chang-Sup Chung: Retrospective*, ed. R. Lee, exh. cat. National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul (Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2010), 29.

believe that several dozen—even several hundred—different shades of black can be created simply by the concentration of the ink. Description of this color is not “black,” but expressed in a diverse vocabulary of terms such as “dark” or “darkish.”

The “[玄]” character that signifies blackness in Chinese does not denote a dark or even jet-black color. Instead, the character carries the meaning of not only blackness, but also “profundity,” “depth,” and “mystery”—it symbolizes the profound order of the universe. What is more, it also symbolizes the technical terms for chaos and black holes, and connotes the original state of the cosmos before the Big Bang.

Another way to appreciate this meaning is to look at how Eastern semantics describes deep waters as “black.” I believe that it is in this context that the colors expressed in Dansaekhwa are not used as chromatic symbols but instead describe metaphysical ideas. In the *Tao Te Ching*, Laozi (Lao-Tzu) describes the beginningless-ness of the Tao with the same Chinese character “[玄].”

In Buddhism, the phrases that summarize the most profound teachings are “matter is void, all is vanity” and “form is emptiness, emptiness is form.” These are recorded in the teaching of the *Heart Sutra*. Of 8,000 Buddhist scriptures, the *Heart Sutra* is among the most important, and its words can be summarized by the above two passages—or a total of eight Sino-Chinese characters. Those eight characters form the core of Buddhist philosophy. What is interesting is that two of the eight characters signify “color.”

Here we are taught color can take on shape, material, and the subject of the universe. Though we think of the form or subject that takes shape as the goal, that subject is merely a thing glimpsed momentarily in time, and not

something to be obsessed over. In other words, “form is emptiness,” or “depending on color, the expressed phenomenon is empty.” Buddhism’s theory of freedom from all ideas and thoughts can be found in these eight characters, and is a teaching carried down over thousands of years explained through color (light).

Laozi offers a similar explanation in the *Tao Te Ching*. The first section makes a reference to the Tao: “The Tao that can be spoken is not the eternal Tao.” The 5,000-character, eighty-one-page *Tao Te Ching* is both an extremely short book of philosophy and a Taoist scripture, and all its important content contains teachings of truth and illusion through the theory of yin and yang. This is to say that the moment the color is spoken, it is no longer the color. One way to explain this is that to look at a painting through only its visible colors is to not see the painting. Eastern teaching demonstrates that what is viewed on the outside does not show everything, and orders that we not have blind faith in the illusory.

3 Shedding New Light on Dansaekhwa

Dansaekhwa, as a practice and proposal embodied in a particular form in Korean modernism, has charged itself with finding the key to autonomous aesthetic consciousness. And in so doing it has produced many affirmative and negative results. This conceptual mission resulted in a diversity of clinical experiments by Dansaekhwa artists, who have proven that they developed adaptability in their own way. The sociopolitical component that emerged in Dansaekhwa supports this approach.

Dansaekhwa is an approach to art founded on the experience of those who participated in

the first generation of so-called Korean modernism. These are the artists who stood at the frontlines of an antiauthoritarian, Anti-National Exhibition movement in the 1960s and 1970s. With this background of resistance, the Dansaekhwa artists committed themselves to extremely unorthodox practices at the time, shocking the status quo with their Anti-National Exhibition proclamation and boycott. They followed up this radical positioning, seeking alternatives by forming art groups such as the Modern Artists' Association, Avant-Garde Art Association, and École de Seoul. These groups also played a mentoring role, helping to unite the younger generation and promote new artworks.

The declaration of the Anti-National Exhibition began after Park Seo-Bo, an important artist within the Dansaekhwa movement, opened the 1956 *Four Artists' Show*. This announced "the enactment of a full challenge and fight to the obstinacy of the establishment,"⁴ a radical position that had a great impact as it was the first form of public resistance against the mainstream authorities. At the time, the generation of the National Exhibition was in control, heavily influenced by the academy of the Joseon Art Exhibition (the former title of the National Exhibition) and, by extension, the ideals inherited from Japanese colonization and the group of artists who had studied in Japan. The anti-establishment movement reached its peak in the 1970s. They recognized the progressive politics of modernism and had an active awareness of the role of language and the body in visual art. Although they established exhibition groups as a means to justify and assert their art, they did not view it as radicalism. Accordingly,

Dansaekhwa could be defined as a movement based on a "concentration of awareness." In other words, a young generation of artists who shared the resistant, experimental consciousness of the time, rather than as a "Dansaekhwa movement."

Dansaekhwa artists confronted the diverse transformation of Korean society in the 1970s through the medium of visual art, endeavoring to acquire their right to speak within a discriminatory environment and the rapidly changing international field of contemporary art. Given this context, it is more accurate to think of the Dansaekhwa artists as connected by the individual interests and choices of each participant, rather than as a collective group of activists. There was not a philosophy like that of the West's avant-garde that emphasized negation or a radical rupture of mainstream values. Indeed, the concerted rejection of the values and practice of modernism, and the resistance to the sociopolitical system, did not reach its peak until the Minjung art of the 1980s and 1990s.

The historical and sociopolitical background of the birth of Dansaekhwa is the key to demystifying not only the aesthetic form of the movement, but its spiritual grammar as well. In particular, the contexts of the Japanese colonization period and Korean War, military dictatorship, economic development, and other aspects of twentieth-century modern Korean history. A brief outline of this history includes forty years of exploitation during the colonial era, 1.8 million victims of the Korean War, the division of the North and South following the three-year war, a student revolution, a military coup, military dictatorship, and a massively accelerated economic development and industrialization

4 Lee Ma-Dong, *Korean Arts Series*, vol. 1 (The National Academy of Arts of the Republic of Korea, 1966), 175.

program. Particularly for those that lived it, the 1960s–80s cultural suppression caused by the military dictatorship, the 1970s commercialization and development, and the advent of capitalism can be seen as the social, historical measurement through which to understand the development process and birth of Dansaekhwa. It was these factors that catalyzed Dansaekhwa as the aesthetic soul and sensibility of Koreans that persisted despite the vicissitudes of this past.

It is crucial that we consider this background, familiarizing ourselves with the anthropological and sociological context that goes beyond formalist critiques. The diverse artistic tendencies abundant in the last century, including Dansaekhwa and Korean modernism, realism, and others, were ubiquitous fragmented and oppositional political strategies, regardless of their sincerity and experimental contexts. Accordingly, a reexamination of Dansaekhwa is needed based on a genuinely global perspective, including an internal view of the past. In the future, a comprehensive unbiased examination of the practice and development of Dansaekhwa and, of course, realist aesthetics, will be possible only with this broader critical overview.

Until now, solo and group exhibitions of Dansaekhwa artists have been diverse. Just recently they have included inclusion in the 2015 Venice Biennale collateral event *Dansaekhwa*; the 2012 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, exhibition *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting*; *The Art of Dansaekhwa* at Kukje Gallery in 2014; the 2011 retrospective of Lee Ufan at the Guggenheim Museum in New York; the 2014 solo show of

Park Seo-Bo at Galerie Perrotin in Paris; and the 2014 Ha Chong-Hyun exhibition at Blum & Poe in New York. These exhibitions collectively hold significance as places of discussion, gathering interest within the international world through publications, seminars, and other forms of media. The reason for this is that there is still much work to be done, many discussions to be had regarding market changes, interest within the global art world, aesthetic analysis, and background regarding the development of Dansaekhwa—including its name.

As an individual Dansaekhwa researcher, I hope there will be further discussion that will gain the attention of both professionals and audiences. Dansaekhwa might become just one opportunity among many for discussing the aesthetic autonomy of Korea and for recognizing trends in avant-garde art in postwar Asia, as well as providing a valuable opportunity to examine the differences between the West and others. Postwar Japan's Mono-ha, Gutai Group, and other important visual cultural phenomena are already receiving global attention and art-historical acclaim. I am certain that in the future there will be more exciting regional discoveries of similar forms.

It can be determined that the term *Dansaekhwa* was first used in the 2000 Gwangju Biennale, translated and coined by art critic Yoon Jin Sup.⁵ Working as the curator of the special exhibition *The Facet of Korean and Japanese Contemporary Art*, Yoon felt the need to translate into Korean a term for Korean monochromatic painting, which became Dansaekhwa.

However, there are still cases of disagreement regarding which artists fall under the category of Dansaekhwa. For example, there

5 Yoon Jin Sup, "The World of Dansaekhwa: Spirit, Tactility, and Performance," in *The Art of Dansaekhwa* (Seoul: Kukje Gallery, 2014), 26.

are some who say Park Seo-Bo's work from the 1970s should not be considered a part of the literal "Dansaekhwa" because it is not concerned with color.⁶ Similar attitudes have also arisen regarding other artists. Nevertheless, it has been said that there is no other alternative regarding a definitive name for Dansaekhwa.⁷ The fact that many other art trends and names of movements in art history, not simply Dansaekhwa, exclude the views of its related artists is quite common.

Another important element of Dansaekhwa that has arisen among its artists is the physical action of the work's production process. In the future, Dansaekhwa and its many artists will be

recognized not merely for work that explores monochromatic colors on canvas, but also as a practice focused on a highly refined philosophy of physical action. I am hopeful that this will bring renewed inquiry and deserved attention to both the importance of physical performance in Dansaekhwa and the ongoing rigor of its artists. ●

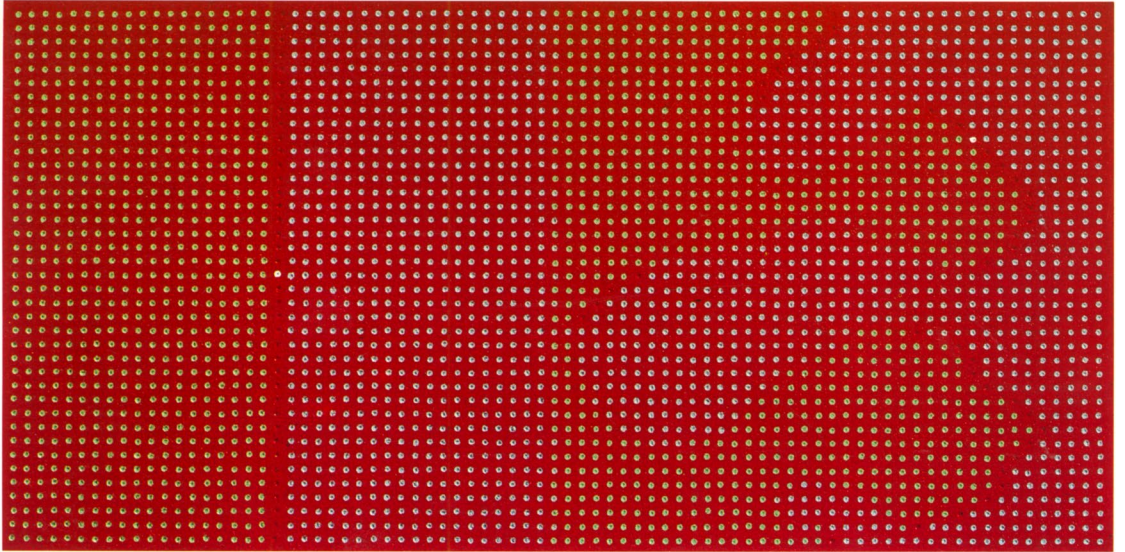
This text originally was published in:

Dansaekhwa, exh. cat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia (Seoul: Kukje Gallery; New York: Tina Kim Gallery, 2015), 9–16.

It has been lightly edited for this publication.

6 "Why Dansaekhwa?," Kukje Gallery, January 23, 2015.

7 Ibid.



Almir Mavignier, *Störung*
(*Verschiebung eines Zentrums*), 1958,
oil on canvas, 40 × 80 cm, collection of
ZERO foundation, Düsseldorf

PHOTO: UNKNOWN



Installation view, *Dansaekhwa*, Palazzo Contarini Polignac, Venice, 2015; from left to right: artworks by Lee Ufan and Ha Chong-Hyun

PHOTO: FABRICE SEIXAS, COURTESY KUKJE GALLERY

Dansaekhwa: Von der Form zum Kontext

Yongwoo Lee

1 Die Entstehung von Dansaekhwa und ihr Hintergrund

In der Geschichte der koreanischen Nachkriegskunst sind besonders zwei Strömungen hervorzuheben. Die erste hat sich in den 1970er-Jahren entwickelt und ist unter dem Begriff »Dansaekhwa« bekannt. Ihre Vertreter experimentierten damit, den westlich-modernistischen Formalismus mit einer eigenständigen koreanischen Ästhetik und Haltung zu kombinieren. Die andere wichtige Strömung war die Minjung-Kunst der 1980er-/90er-Jahre, die mit einer vom Realismus geprägten Ästhetik die aktuellen gesellschaftspolitischen Realitäten in Korea thematisierte und beleuchtete. Erstere gründeten ihre künstlerische Existenz auf einer Ästhetik der Askese und Selbstbeherrschung, ausgehend von einer östlichen Haltung und

Perspektive; Letztere auf einem ästhetischen Hintergrund, der auf Praxis, Partizipation und Kommunikation beruhte. Obwohl sich ihr jeweiliger politischer und formaler Hintergrund unterscheidet, hat die dynamische Wucht beider Kunstströmungen in der koreanischen Gegenwartskunst der letzten dreißig Jahre einen immensen Kreativitätsschub ausgelöst.

Beide Bewegungen haben jeweils eigene Formen und Ideen von Abstraktion und Realismus hervorgebracht und für diskursive Vielfalt gesorgt, sodass sich in der Folge die Produktion und die Qualität der koreanischen Kunst diversifizierten. Zum Beispiel löste Dansaekhwa trotz der massiven Spiritualität und Empfindsamkeit, die dieser Strömung auch eigen ist, eine kritische Diskussion über die unhinterfragte Übernahme moderner Kunst aus dem Westen aus. Der Minjung-Kunst wurde nachgesagt, sie leide an den Beschränkungen der bildenden Kunst,

da sie einer außerordentlich politischen Ideologie entsprang – und das, obwohl sie sich als »Ästhetik des Volkes« entwickelte, die auf der Anerkennung der Realität sozialer Praktiken in der Kunst beruhte. Diese zwei Diskurse sorgten für äußerst aufschlussreiche Gesprächsthemen und wirkten wie Katalysatoren, die die Beschäftigung mit der zeitgenössischen koreanischen Kunst der letzten dreißig Jahre förderten.

Von dieser ambivalenten Vorgeschichte abgesehen hat Dansaekhwa zur Entwicklung einer künstlerischen Haltung beigetragen, die sich kämpferisch gab und kritisch nach einer ästhetischen Autonomie jenseits des vierzig Jahre gültigen Bezugssystems Formalismus fragte; und die Minjung-Kunst, entstanden als »Sprache des Volkes«, hat sich offen mit der Gegenwart des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt, mit dem Leben jener, die der japanischen Besatzung und dem Krieg, Militärdiktaturen, Unterdrückung und einer ungebremsen industriellen Entwicklung trotzten. Beide Ansätze sind auch heute noch für die gegenwärtige Entwicklung der avancierten visuellen Disziplinen prägend und können als wichtiger Kontext für das natürliche Wachstum der koreanischen Kunst gelten, die die historischen Bürden des Koreakriegs und der Landesteilung zu schultern hatte.

Geschichtlich gesehen verfügten beide Bewegungen zur Zeit ihrer Entstehung über Förderer und Geldgeber, die für die Avantgarde eintraten und sie unterstützten. Zudem scheint mir, dass diese Phase davon geprägt war, dass das Land etwas Eigenes zur Darstellung bringen wollte, das sich zwar im Bereich des Etablierten bewegen, aber doch auf innerer Selbsterkenntnis fußen sollte statt auf äußeren Einflüssen.

Dansaekhwa kann man sich als koreanische Nachkriegsmoderne vorstellen, als Erweiterung einer Sensibilität, wie sie auch dem westlichen Informel der 1950er-Jahre sowie dem

abstrakten Expressionismus und dem Minimalismus der 1960er- und 70er-Jahre zugrunde lag. Dieser avantgardistische Impuls war wichtig für den Bruch mit der stagnierenden traditionellen Kunst, die der koreanische Akademismus nach dem Ende der japanischen Besatzung propagiert hatte. Er spielte auch eine wichtige Rolle für den gesellschaftlichen Wandel, der sich von der frisch importierten westlichen Kunst inspirieren ließ, stand diese doch im Widerspruch zu einem exklusiven kulturellen Machtanspruch und geschlossenen Autoritarismus.

Die Minjung-Kunst der 1980er-Jahre ging einen Schritt weiter mit ihrer »Ästhetik des Volkes«, die offen die eigenen politischen Ziele vertrat. Sie stand unter anderem für Dekolonisierung und Entwestlichung und drängte auf eine kritische Beschäftigung mit den elitären modernistischen Tendenzen ihrer Vorgängergeneration. Sie bot antimodernen und gegen ausländische Mächte gerichteten Tendenzen eine Plattform und ließ eine Kunstszene florieren, für die das Gemeinschaftsgefühl und die lokalen gesellschaftspolitischen Realitäten zentral waren. Die Minjung-Kunst sorgte auch für die Entstehung neuartiger Stile und Formen, etwa frei hängender großformatiger Malereien auf Bannern.

Wenn die koreanische Moderne durch den Import westlicher Avantgarde-Kunst ein neues Paradigma eröffnete und damit einen Wandel bewirkte, war die Minjung-Bewegung mit ihrer Entdeckung einer Ästhetik des Volkes und ihrem modernekritischen Ansatz eine Verfechterin des Realismus. Entsprechend war der politische Beziehungsstatus beider Bewegungen kompliziert. Gegen Ende der 1990er-Jahre, mit dem Niedergang der Moderne und dem Auftreten der Postmoderne, kam es in der koreanischen Kunst zu einer Situation extremer Durchmischung. Die Minjung-Kunst hielt die

Postmoderne auf Distanz und schaffte es so, eine eigene Ästhetik zu etablieren. Allerdings gelang es ihr nicht, sie stringent aufrechtzuerhalten, da sie letztlich in lautstarker Ideologie und einem übersteigerten Materialismus versank.

Auch wenn Dansaekhwa auf den avantgardistischen Grundlagen und Ästhetiken aufbaute, nach denen eine erste Generation moderner koreanischer Kunstschaffender strebte, diente der sich etablierenden Bewegung ein anderes formales System als Referenz. Im Gegensatz zur traditionskritischen Haltung, wie man sie von der Moderne der 1950er- und 60er-Jahre kannte, fassten die Dansaekhwa-Künstler Farbe als spirituelles Material auf. Sie bezogen sich dabei auf ein tief im ästhetischen Bewusstsein Koreas eingeschriebenes, gleichermaßen individuelles wie kollektives Gedächtnis und brachten es mit einem autonomen ästhetischen Bewusstsein in Verbindung.

Die »Einzelfarben«, mit denen sich diese Künstler beschäftigten, haben nichts mit der Farbtheorie zu tun, von der im Westen oft die Rede ist. Die Farben von Dansaekhwa wurden nicht katalogisiert, es sind zweckfreie Farben in Bewegung. Die Dansaekhwa-Künstler waren der Ansicht, dass es nicht Ziel der Kunst sei, eine bestimmte Bedeutung oder Aussage zu treffen. Vielmehr dachten sie, die Malerei könne auf die Bedeutungsebene verzichten, die dann durch die körperlichen Gesten der Künstler wieder einfließen sollte, und das kleinste Maß der Kunst könne durch den subtilsten Farbeinsatz und den minimalsten Aus-

druck aufrechterhalten werden. In anderen Worten, neben den Gesten, die sich im Raum zwischen Malvorgang und fertigem Kunstwerk abspielen, sowie dem Medium, das die Malerei letztlich hervorbringt, ist die Handlung des Malens selbst schon Kunst. Diese Auffassung stellt eine Erweiterung der Malerei dar, da sie diese im Kontext fernöstlicher Vorstellungen und Denkweisen konstituiert und dabei auch den entscheidenden Gedanken mit einschließt, dass Performance/Geste als Erweiterungen der Malerei aufzufassen sind.¹ Meiner Ansicht nach hat die aktuelle Beschäftigung mit Dansaekhwa damit zu tun, dass Vertreter*innen neuer künstlerischer Ansätze in historischen Bewegungen nach einem großen gemeinsamen Nenner suchen, der ein Ende des Gegensatzes zwischen den antagonistischen Ansichten der bisherigen Vertreter*innen von Moderne/Antimoderne einläuten könnte.

In seiner Grundbedeutung steht der Begriff »Dansaekhwa« für einfarbige Gemälde. Bis in die 1990er-Jahre wurde diese Tendenz international meist als »monochrome koreanische Malerei« bezeichnet, eine Formulierung, die auch heute noch verschiedentlich Verwendung findet.² In seinem ursprünglichen Gebrauch auf Koreanisch steht der Begriff »Dansaekhwa« für die Aushandlung der Traditionen einer Kunstgeschichte, die die Sprache ihres Herkunftslandes unmittelbar benutzt, um den ästhetischen Kontext und die ästhetische Identität ihrer spezifischen künstlerischen Form zu wahren.

Betrachtet man nur die Farbe und die Form, kann man Dansaekhwa als dem westlichen

- 1 Lee Ufan, *Why Dansaekhwa?* Von Yongwoo Lee moderierte Diskussionsrunde in der Kukje Gallery, Seoul, 23.01.2015.
- 2 2012 veranstaltete das National Museum of Modern and Contemporary Art Korea, eine große Ausstellung mit dem Titel *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting*. Bei dieser Schau wurden die beiden Begriffe erstmals zusammen benutzt. Im Jahr 2014, verwendete die Kukje Gallery in Seoul den Titel *The Art of Dansaekhwa* für eine Ausstellung.

Monochrom verwandt ansehen. Aber in historischer Perspektive und im Hinblick auf die ästhetische Praxis muss man es in einem anderen Kontext verorten. Die Monochromie ist ein radikaler avantgardistischer Ansatz, der die altergebrachte Erwartung an Form und Farbe unterläuft und ablehnt und sich den piktorialen malerischen Traditionen der Vergangenheit entzieht. Und als Antithese zur Polychromie praktiziert sie eine extreme formale und farbliche Einfachheit, zum Beispiel durch die Beschränkung auf Weiß und Schwarz. Die Monochromie kann als proaktive Umsetzung der Avantgarde-Ästhetik gedeutet werden, die sich als Ende der Malerei manifestiert. In dieser Rolle steht sie ästhetischen oder philosophischen Werten, die für einen radikalen – wenn nicht sogar revolutionären – gesellschaftspolitischen Wandel in der westlichen Gesellschaft eintreten, weder unwissend noch ablehnend gegenüber.

Dadurch lässt sich die von Dansaekhwa verwendete Palette eindeutig von jenen Farben unterscheiden, an die sich Monochromie und Minimalismus halten. Das soll nicht bedeuten, dass Dansaekhwa nach einem negativen Ausdruck oder Farbigkeit ohne Bedeutung sucht, sondern dass es Wert auf die spirituelle Erfüllung und die Spiritualität vereinfachter Farbigkeiten legt. Daher ist Dansaekhwa nicht das Ende der Malerei, sondern die Geburt einer neuen Form von Malerei. Während die Monochromie Kommunikation befördert, indem sie durch ihre Betonung der stofflichen Dimension in den Betrachter*innen ein Gefühl von Präsenz auslöst, unterscheidet sich Dansaekhwa davon insofern, als es das Stoffliche auf eine spirituelle Ebene überführt. Dansaekhwa weiß, was zur Welt der Objekte gehört, aber es zählt eben auch Farben, Papier und körperliche Gesten zu seinem Konzept »weicher« Objekte dazu.

Dansaekhwa lässt sich schwerlich dem traditionellen Konzept des »Malens von Gemälden« mit dem Pinsel auf Leinwand zuordnen. Der Produktionsprozess besteht aus diversen körperlichen Handlungen auf einer planen Oberfläche, einer gegen den Trend gerichteten Haltung und der Nutzung kreativer Methoden des Pinsels mit der Hand, etwa indem die Farbe von der Rückseite durch die Leinwand gedrückt wird, sodass sie auf der Vorderseite austritt, oder mittels einer repetitiven malerischen Aktion, bei der zuletzt die Farbe wieder aufgebrochen wird, oder mittels der wiederholten Nutzung derselben Farbe. Einerseits scheinen diese Aktionen schöpferische Handlungen oder Auseinandersetzungen auf der Oberfläche zu sein, andererseits aber können sie als körperliche Gesten verstanden werden, die mit der Leinwand interagieren. Somit ist der den Körper einschließende performative Akt und Herstellungsprozess bei Dansaekhwa schöpferische Methode und Vergeistigung des Materials zugleich. Mit anderen Worten: Da sich dieses performative Agieren als körperliche Aktion zeigt, macht nicht allein die Form die daraus resultierende Kunst aus.

Die Monochromie treibt letztlich eine Ästhetik der Mäßigung auf die Spitze, da sie vor dem Hintergrund einer avantgardistischen Ästhetik in Fotografie, Film, Design und Malerei die Farbe ausschließt und herausfiltert. Die monochrome Malerei lässt sich als Phänomen beschreiben, das »experimentelle, aber vorher-sagbare Ergebnisse« liefert und einen uneingeschränkten Spannungszustand auf der Oberfläche der Leinwand provoziert und auslöst. Doch statt sich farblicher Feinheiten zu entziehen, nutzt Dansaekhwa seine malerische Flexibilität und Affinität, indem es die brillante Zähflüssigkeit und Öligkeit auslöscht, die von der monochromen Farbe ausgeht. Da diese Handlungen

nicht im Voraus geplant oder erwartbar sind, haben die dabei entstehenden Gemälde etwas Subtiles, Unvorhersagbares an sich.

Nimmt man nur die sichtbaren Formen als Maßstab, fällt es schwer zu behaupten, Dansaekhwa habe sich klar von der europäischen monochromen Malerei, dem US-amerikanischen abstrakten Expressionismus, dem Minimalismus und anderen wiedererkennbaren formalen Bewegungen der 1960er-Jahre abgegrenzt. Genau deshalb muss die Beschäftigung mit dem Kontext und den Herstellungsweisen von Dansaekhwa Priorität haben, damit dessen Raum hochverdichteter Sensibilität verständlich wird. Entsprechend ließe sich Dansaekhwa als eine Kunst östlicher Intervention und Mediation definieren, die sich auf die fragmentarische und lineare Analyse des westlichen Formalismus bezieht. Unter diesem Blickwinkel ist Dansaekhwa eine spezifisch koreanische ästhetische Weltansicht, die durch technische Selbstbeherrschung ein spirituelles Naturverständnis reflektiert.

2 Der ästhetische Kontext von Dansaekhwa

Das Weiß, das oft bei Dansaekhwa auftaucht, oder das »Weiß-Sein«, von dem es sich ableitet, steht für »[하. 일]«, einen veralteten Begriff, der »Sonne« bedeutet.³ Dieses Weiß kann man so verstehen, dass es nicht die Farbe Weiß meint, sondern das Weiß von Spiritualität, Geschichte und Abstammung. Das heißt, Dansaekhwa steht für eine Modifikation und Entwicklung der Oberfläche, die sich nicht durch die Spannung oder Zerrüttung der malerischen Tradition,

sondern durch die Symbolik oder Einfachheit der Farbe vollzieht. Genau aus diesem Grund hat sich Dansaekhwa zu einer eklektischen und hybriden Form entwickelt, obwohl die Monochromie aufgrund ihrer klaren Prinzipien und Form doch ganz eindeutig zum Formalismus tendiert.

Während das in der monochromen Malerei oft auftauchende Schwarz auch häufig von Dansaekhwa verwendet wird, bedeutet es hier etwas fundamental anderes. Anders als die Pigmente in Ölfarben besteht das Schwarz des Ostens aus Tinte (*meok*), und an deren jahrtausendelanger Nutzung orientieren sich Tradition und Technik. In China, Japan und Korea wird davon ausgegangen, dass man durch Anreicherung von Tinte mehrere Dutzend – wenn nicht sogar mehrere Hundert – verschiedene Schwarztöne herstellen kann. Die Sprache hat dafür nicht nur den einen Begriff »Schwarz«, sondern eine ganze Menge an Wörtern, etwa »dunkel« oder »schwärzlich«.

Das Zeichen »[玄]«, das im Chinesischen für Schwärze steht, bezeichnet nicht nur eine dunkel- oder tiefschwarze Farbe. Vielmehr steht es neben Schwärze auch für »Tiefgründigkeit«, »Tiefe« und »Geheimnis« – es symbolisiert die grundlegende Ordnung des Universums. Darüber hinaus steht es auch als Fachbegriff für Chaos und Schwarze Löcher und konnotiert zugleich den ursprünglichen Zustand des Universums vor dem Urknall.

Eine andere Möglichkeit, sich die Bedeutung des Begriffs zu erschließen, eröffnet sich durch einen Blick darauf, inwiefern die fernöstliche Semantik tiefes Wasser als »schwarz« beschreibt. Meiner Ansicht nach sorgt dieser Kontext dafür, dass Farbe bei Dansaekhwa nicht

3 Ryoung Lee, *Chang-sup Chung's Art: Into the Silence and Anonymity*, Gwacheon 2010, S. 29.

als chromatisches Zeichen dient, sondern vielmehr metaphysische Vorstellungen verkörpert. Im *Daodejing* bezeichnet Lao-Tse die Tatsache, dass das Dao keinen Anfang hat, mit demselben chinesischen Zeichen »[玄]«.

»Das Materielle ist leer, alles ist vergänglich.« Und: »Form ist Leere, Leere ist Form.« So lauten zwei Sätze, die die grundlegendsten Lehren des Buddhismus zusammenfassen. Sie finden sich im *Herz-Sutra*, einer der wichtigsten der achttausend überlieferten buddhistischen Schriften. Der Text dieser Schrift lässt sich gut durch die zwei erwähnten Passagen – oder bloß acht chinesische Schriftzeichen – zusammenfassen. Diese acht Schriftzeichen bilden den Kern der buddhistischen Philosophie. Interessant daran ist, dass zwei dieser acht Zeichen die Bedeutung »Farbe« haben.

Hier erfahren wir, dass Farbe Gestalt und Stofflichkeit annehmen und ein Gegenstand des Universums werden kann. Obwohl wir Formen oder Gegenstände, die Gestalt annehmen, für das Ziel halten, sind diese lediglich im Lauf der Zeit flüchtig erblickte Dinge, aber nichts, von dem man besessen sein müsste. Mit anderen Worten, »Form ist Leere«, beziehungsweise: »Das zum Ausdruck kommende Phänomen ist leer, und es wird von der Farbe bedingt«. Die im Buddhismus zum Ausdruck kommende Theorie einer Freiheit von allen Vorstellungen und Gedanken kommt auch in diesen acht Zeichen vor und ist eine Lehre, die über Jahrtausende überliefert und durch Farbe (Licht) vermittelt wurde.

Lao-Tse bietet eine ähnliche Erklärung im *Daodejing*. Der erste Abschnitt bezieht sich auf das Dao: »Das Dao, das man aussprechen kann, ist nicht das ewige Dao.« Das 5000 Zeichen und 81 Seiten lange *Daodejing* ist ein sehr kurzes Philosophiebuch und eine daoistische Schrift zugleich, und seine wichtigen Abschnitte ent-

halten Lehren über Wahrheit und Täuschung durch die Theorie von Yin und Yang. Das heißt, in dem Moment, in dem man eine Farbe benennt, ist sie keine Farbe mehr. Man kann es auch so sagen: Ein Bild nur durch seine sichtbaren Farben anzuschauen ist gleichbedeutend damit, es überhaupt nicht zu sehen. Die östliche Lehre betont, dass der Blick auf das Äußere nicht alles enthüllt, und sie fordert, dem äußeren Schein nicht blind zu vertrauen.

3 Dansaekhwa in einem neuen Licht zeigen

Als eine auf ganz bestimmte Art und Weise in der koreanischen Moderne sich äußernde Praxis und Idee hat sich Dansaekhwa vorgenommen, den Schlüssel zu einem autonomen ästhetischen Bewusstsein zu finden. Und dabei war die Bewegung mal mehr, mal weniger erfolgreich. Aus dieser konzeptuellen Mission ergab sich eine Vielzahl an klinischen Experimenten von Dansaekhwa-Künstlern, was ein Beleg dafür ist, dass sie auf ihre eigene Weise die Fähigkeit erworben haben, sich anzupassen. Die soziopolitische Komponente, die sich innerhalb von Dansaekhwa entwickelte, entspricht dieser Haltung.

Der Ansatz von Dansaekhwa stützte sich auf die Erfahrungen jener, die der ersten Generation der sogenannten koreanischen Moderne angehörten. Es waren jene Kunstschaffenden, die in den 1960er- und 70er-Jahren an vorderster Front der antiautoritären antinationalen Ausstellungsbewegung agierten. Auf dieser oppositionellen Haltung aufbauend, entwickelten die Dansaekhwa-Künstler für damalige Zeiten hochgradig unorthodoxe Praktiken und rüttelten mit ihrer Erklärung zur antinationalen Ausstellung und ihrem Boykott am Status quo.

Sie behielten diese radikale Haltung bei und suchten nach Alternativen, beispielsweise mit der Gründung von Künstlergruppen wie etwa der Vereinigung moderner Künstler, der Avantgardekunst-Vereinigung oder der École de Seoul. Diese Gruppierungen waren auch zentral für die weitere Entwicklung, da sie die Kommunikation innerhalb der jüngeren Generation und die Entstehung neuer Kunst beförderten.

Die Erklärung der antinationalen Ausstellung wurde veröffentlicht, nachdem Park Seo-Bo, ein wichtiger Künstler innerhalb der Dansaekhwa-Bewegung, 1956 die *Four Artists' Show* eröffnet hatte. Diese verkündete eine »Erklärung über eine umfassende Herausforderung und Auseinandersetzung mit der Sturheit des Establishments«⁴, eine radikale Position mit großer Wirkung, da sie die erste öffentlich geäußerte Kritik an den Mainstream-Autoritäten darstellte. Zu jener Zeit befand sich die Macht in den Händen der Generation der nationalen Ausstellung, und diese war nicht nur stark von der Akademie der Joseon-Kunstaussstellung (so der ursprüngliche Name der nationalen Ausstellung) beeinflusst, sondern – was miteinander zusammenhing – auch von den Idealen, die noch aus der japanischen Besatzungszeit herrührten und von jenen Kunstschaaffenden überliefert worden waren, die in Japan studiert hatten. Die Anti-Establishment-Bewegung erreichte in den 1970er-Jahren ihren Höhepunkt. Ihre Anhänger*innen erkannten die progressive Haltung der Moderne und waren sich der Bedeutung der Rolle von Sprache und Körper für die bildende Kunst rege bewusst. Obwohl sie Ausstellungsgruppen gründeten, um damit ihre Kunst zu legitimieren und zu behaupten, sahen sie das nicht als radikalen Akt. Man könnte

Dansaekhwa entsprechend als Bewegung definieren, die auf einer »Konzentration bewusster Wahrnehmung« beruht, oder – mit anderen Worten – als junge Künstlergeneration, die sich damals nicht als »Dansaekhwa-Bewegung« sah, sondern gemeinsam einen widerständigen, experimentellen Zeitgeist erlebte.

Die Dansaekhwa-Künstler nutzten die bildende Kunst als Medium, um sich mit der vielschichtigen Transformation der koreanischen Gesellschaft in den 1970er-Jahren auseinanderzusetzen, wobei sie in einem voreingenommenen Umfeld und auf dem sich schnell verändernden Gebiet der Gegenwartskunst um ihr Recht kämpften, ihre eigene Stimme zu erheben. Vor diesem Hintergrund ist es zutreffender, die Dansaekhwa-Künstler nicht als Kollektiv von Aktivisten zu sehen, sondern als durch individuelle Interessen und Entscheidungen verbundene Einzelakteure. Es gab keine zugrundeliegende Philosophie wie jene der westlichen Avantgarde, die auf einem Dissens oder radikalen Bruch mit den Werten des Mainstreams bestand. Tatsächlich formierte sich kollektiver Widerstand und gesellschaftspolitische Systemkritik erst mit der Minjung-Kunst der 1980er- und 90er-Jahre, die sich nun allerdings auch gegen die Werte und Praktiken der Moderne richtete.

Um die ästhetische Form sowie die geistige Grammatik von Dansaekhwa entziffern zu können, ist ein Verständnis des geschichtlichen und soziopolitischen Hintergrundes vor der Entstehung der Bewegung von Bedeutung. Zu diesem Hintergrund müssen insbesondere die japanische Besatzungszeit, der Koreakrieg, die Militärdiktatur, die wirtschaftliche Entwicklung sowie andere Aspekte der modernen

4 Lee Ma-Dong, *Korean Arts Series*, Vol. 1, Seoul 1966, S. 175.

koreanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Ein kurzer Überblick über diese Geschichte würde vierzig Jahre Ausbeutung während der Besatzungszeit, 1,8 Millionen Kriegstote während des Koreakrieges, die Teilung des Landes in Nord und Süd nach drei Jahren Krieg, eine Studentenrevolte, einen Militärputsch, die Militärdiktatur und ein massiv beschleunigtes Wirtschaftsentwicklungs- und Industrialisierungsprogramm verzeichnen. Vor allem jene, die damals dabei waren, sind der Ansicht, dass die kulturelle Unterdrückung während der Militärdiktatur der 1960er- bis 1980er-Jahre, die Kommerzialisierung und Wirtschaftsentwicklung der 1970er-Jahre und der Einzug des Kapitalismus in das Gesamtbild der Entwicklung und Entstehung von Dansaekhwa hineingehören. Es waren diese Faktoren, die dafür sorgten, dass sich Dansaekhwa als ästhetisches Gefühl und Empfinden der Koreaner*innen etablierte, die trotz der Widrigkeiten der Vergangenheit hartnäckig geblieben waren.

Es ist von entscheidender Bedeutung, diesen Hintergrund zu berücksichtigen, das heißt, uns mit dem anthropologischen und soziologischen Kontext vertraut zu machen, um der Ebene rein formaler Kritik zu entgehen. Die vielfältigen und zahlreichen künstlerischen Tendenzen des letzten Jahrhunderts, zu denen unter anderem Dansaekhwa, die koreanische Moderne und der Realismus zählen, waren abgesehen von ihrer Ehrlichkeit und ihren experimentellen Kontexten allgegenwärtige, bruchstückhafte und gegensätzliche politische Strategien. Entsprechend ist es notwendig, Dansaekhwa aus einer genuin globalen Perspektive neu zu bewerten, was einen Rückblick auf die Vergangenheit von innen heraus mit einschließt. Nur dieser breitere kritische Überblick wird künftig eine umfassende, unvoreingenom-

mene Auseinandersetzung mit der Praxis und Entwicklung von Dansaekhwa, und selbstverständlich auch mit der realistischen Ästhetik, möglich machen.

Die bisherigen Einzel- und Gruppenausstellungen von Dansaekhwa-Künstlern waren vielfältig. In jüngerer Zeit wurden sie an unterschiedlichen Orten gezeigt, unter anderem auf der Begleitveranstaltung zur Venedig-Biennale 2015, *Dansaekhwa*, in der Ausstellung *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting* im National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea im Jahr 2012, der Ausstellung *The Art of Dansaekhwa* in der Kukje Gallery, Seoul im Jahr 2014, der Retrospektive von Lee Ufan im New Yorker Guggenheim Museum 2011, der Einzelausstellung von Park Seo-Bo in der Pariser Galerie Perrotin 2014 und der Schau von Ha Chong-Hyun bei Blum & Poe in New York, ebenfalls im Jahr 2014. Diese Ausstellungen haben, zusammengenommen, eine wichtige Rolle als Orte der Diskussion gespielt. Sie haben mit Publikationen, Workshops und mittels anderer Medien ein weltweites Interesse am Thema generiert. Die rege Aktivität hat ihren Grund wohl darin, dass noch viel Arbeit vor uns liegt und es noch viel zu besprechen gibt, was die Marktbebewegungen, Interessen innerhalb des globalen Kunstbetriebs, die ästhetische Analyse und den Kontext bei der Entwicklung von Dansaekhwa – inklusive des Namens – angeht.

Als einzelner Wissenschaftler, der zu Dansaekhwa forscht, hoffe ich, dass die Diskussion eine Fortsetzung findet und die Aufmerksamkeit sowohl der Expert*innen als auch des Publikums gewinnen kann. Dansaekhwa ist vielleicht nur eine unter vielen Gelegenheiten, anhand derer man nicht nur die ästhetische Autonomie Koreas diskutieren und Tendenzen in der asiatischen Avantgarde-Kunst der Nachkriegszeit erkennen kann, sondern die auch eine wertvolle

Möglichkeit darstellen, die Unterschiede zwischen der Kunst im Westen und anderen Weltregionen zu untersuchen. Die Mono-ha-Bewegung, die Gutai-Gruppe und andere wichtige Phänomene der visuellen Kultur im Japan der Nachkriegszeit sind bereits weltweit bekannt und innerhalb der kunsthistorischen Forschung anerkannt. Ich bin mir sicher, dass uns die Zukunft weitere spannende regionale Entdeckungen ähnlicher Art bescheren wird.

Fest steht, dass der Begriff »Dansaekhwa« erstmals im Jahr 2000 auf der Gwangju-Biennale verwendet wurde, der Kunstkritiker Yoon Jin Sup hat ihn ins Koreanische übertragen.⁵ Als Kurator der Sonderausstellung *The Facet of Korean and Japanese Contemporary Art* kam Yoon die Notwendigkeit zu Bewusstsein, einen koreanischen Begriff für die monochrome koreanische Malerei zu finden – aus der dann »Dansaekhwa« wurde.

Doch es herrscht noch immer Dissens darüber, welche Künstler Dansaekhwa zuzurechnen sind. Beispielsweise meinen manche, dass Park Seo-Bos Werk aus den 1970er-Jahren nicht zu »Dansaekhwa« im engeren Sinne gehöre, da es sich nicht mit Farbe befasst.⁶ Ähnliche Standpunkte wurden auch schon in Bezug auf andere Künstler geäußert. Nichtsdestotrotz wurde an

anderer Stelle bereits ausgeführt, dass kein anderer gültiger Name für Dansaekhwa existiert.⁷ Es ist eine durchaus geläufige Tatsache, dass nicht wenige historische Kunstrichtungen und -bewegungen – nicht nur Dansaekhwa – teils im Widerspruch zu den Haltungen der Künstler*innen stehen, die ihnen zugerechnet werden.

Wie schon erwähnt, ist der konkrete physische Akt der Werkherstellung ein wichtiges Element im Schaffen der Dansaekhwa-Künstler. Zukünftig werden Dansaekhwa und die entsprechenden Künstler nicht nur für ein Werk anerkannt sein, das monochrome Farben auf Leinwand appliziert, sondern das auch als Praxis eine hochgradig verfeinerte Philosophie körperlicher Aktion darstellt. Ich bin zuversichtlich, dass dies die Forschung zur Dansaekhwa-Bewegung beleben wird, sowohl was die Bedeutung des Performativen als auch die anhaltende Stringenz im Schaffen ihrer Künstler angeht, die damit hoffentlich die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient haben. ●

Dieser Text erschien ursprünglich in:

Dansaekhwa, hrsg. von Yongwoo Lee, Ausst.-Kat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, Kukje Gallery, Seoul, Tina Kim Gallery, New York, Verona 2015, S. 9–16.

5 Yoon Jin Sup, »The World of Dansaekhwa: Spirit, Tactility, and Performance«, in: *The Art of Dansaekhwa*, Seoul 2014, S. 26.

6 *Why Dansaekhwa 2015* (wie Anm. 1).

7 Ebd.