

LEE Kangso, Wurfskulptur

SIM Eunlog / MetaLab Forscher, Kunstkritiker



Ausgestellte Werke

LEE Kangso widmet sich der Verformung quadratischer oder zylindrischer Tonformen, die aus der Tonmühle stammen, durch den Akt des Werfens. Dieser Prozess, der gelegentlich zum Bruch führt, ist die Grundlage seiner Sammlung von „Wurfskulptur“. LEE Kangso hat viel Zeit auf die Beherrschung dieser „Wurfkunst“ verwendet. Im Laufe der Menschheitsgeschichte wurde die Erde (der Boden) mit einer nährenden Mutter verglichen, und dem Boden wird eine so enge Beziehung nachgesagt, dass er sogar als eine Substanz betrachtet wird, die selbst die Menschheit geschaffen hat.

Möglicherweise beeinflusst von dieser Sichtweise, wird Ton in der Kunst mit großer Sorgfalt behandelt. Doch was treibt LEE Kangso dazu, sich mit dem Tonwurf zu beschäftigen? Bevor ich diese Frage beantworte, lade ich Sie herzlich ein, sein unverwechselbares Kunstwerk, das als Wurfskulptur bekannt ist, zu erkunden.

Wurfskulptur



LEE Kangsos Skulpturen strahlen eine gewisse Leichtigkeit und Einfachheit aus. Die Fähigkeit, die Emotionen des Betrachters mit einer solchen Lässigkeit zu berühren und gleichzeitig durch Einfachheit eine komplexe Rationalität anzusprechen, erfordert jedoch die Bewältigung zahlreicher Herausforderungen mit unermüdlicher Ausdauer. Die dafür notwendigen Werkzeuge und Ausrüstungen tragen ebenfalls zur Komplexität bei. In seinem Atelier, das in gewisser Weise einer „Fabrik“ ähnelt, finden wir eine Mischmühle, einen Brennofen und sogar einen kleinen Kran.

Er füllt den Ton in die Mühle und „wirft“ die quadratischen oder zylindrischen Tonformen, die aus dem Mörser kommen. Dabei verformt sich natürlich die ursprüngliche Tonform, was zu Bruchstellen, Brüchen oder Rissen führt. Dies wirkt sich nicht nur auf den ursprünglich geworfenen Ton aus, sondern führt auch dazu, dass die nachfolgenden Stücke zusammenfallen und ihre Stabilität verlieren. Auch wenn die traditionellen Aufgaben des Sammels und Verfeinerns von Erde mit Wasser vermieden werden konnten, bleibt ein erheblicher Arbeitsaufwand. Die Skulptur reagiert sensibel auf die Formgebung, die Formtechniken, die Umgebung, die körperliche Verfassung des Künstlers und die keramischen Materialien. Sie wird einem Trocknungsprozess unterzogen, um das restliche plastische Wasser zu entfernen. Nach dem ersten Brennvorgang wird es glasiert. Je nach den Merkmalen des Kunstwerks wird die geeignete Glasur aus Optionen wie transparenten, undurchsichtigen, glänzenden oder matten Glasuren ausgewählt. Je nach Tonart entscheidet sich der Künstler vor dem Brennen für eine Hochtemperaturglasur (bei 1230 bis 1370 °C) oder eine

Mitteltemperaturglasur (bei 1120 bis 1190 °C).¹ Die Wahl zwischen Biskuit- und Glasurbrand kann dann entsprechend getroffen werden.

Bei meiner ersten Begegnung mit seiner massiven und dicken Wurfskulptur war ich erstaunt, dass die ursprüngliche Struktur des komplizierten und empfindlichen Lichts (Trocknungsprozess) und Feuers (Brennen) intakt geblieben war. Diese Erhaltung ist besonders bemerkenswert, da typische Tonformen dazu neigen, in der Hitze des Ofens Risse oder Brüche zu entwickeln, insbesondere wenn Verunreinigungen vorhanden sind, Luftblasen eindringen oder die Dicke nicht zum Brennprozess passt. Es kursiert eine Anekdote über einen berühmten Töpfer, der, erschöpft von den Launen des Feuers, auf einen Hügel stieg und aus vollem Herzen weinte. Wenn Töpfer von dieser Geschichte erfahren, scherzen sie oft: „Oben auf dem Berg gibt es einen Brennofen, in dem man sich die Seele aus dem Leib schreien kann.“ Diese Erzählung unterstreicht die schwierige Aufgabe, das unberechenbare Wesen des Feuers zu besänftigen. Darüber hinaus stellen große Tonklumpen während der Trocknungsphase ein Problem dar. LEE Kangso erklärt: „Wenn die Feuchtigkeit im Tonklumpen verdunstet, kann seine Form zerbrechen. Um die beabsichtigte Form beizubehalten, griff ich daher von den 1980er Jahren bis 2003 auf traditionelle Techniken wie Gips-, Bronze- und Eisenguss zurück.“ Zum Glück wurde nach 2003 eine Methode entwickelt, die es ermöglicht, auch dicke Tonklumpen zu trocknen und mit keramischen Techniken zu bearbeiten. Gegenwärtig stellt er seine Kreationen durch das Werfen von Tonklumpen her, wobei ein Gefühl von größerer Freiheit entsteht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kollaboration mit der Natur (Licht, Feuer, Ton) eine anspruchsvolle Aufgabe darstellt. Der Künstler wirft den Ton, und wenn er ihn geworfen hat, wird er seinerseits durch die Wechselwirkung von Licht (beim Trocknen) und Feuer (beim Brennen) geworfen.

¹ Je nach Brenntemperatur wird sie in Steingut (600 °C), Töpferware (900-1.000 °C), Steinzeug (höher als 1.100 °C) und Porzellan (1.300-1.350 °C) unterteilt. Im Allgemeinen wird Terrakotta bei niedrigen Temperaturen (ca. 650 °C - 1000 °C) gebrannt, ohne dass ein Glasurprozess stattfindet.



LEE Kangso verwendet in der Regel eine Tonmischung, die aus koreanischen Provinzen wie Sancheong und Gyeongju stammt, sowie Ton, der für die Herstellung von weißem Porzellan geeignet ist. Er hat zahlreiche Experimente durchgeführt, um durch die Manipulation der Tontextur, die Vermischung und die Brenntechniken „Farben“ zu erzeugen. Die folgende Erklärung erläutert diesen Prozess:

„Wenn die Erde aus Gyeongju, die häufig für die Herstellung großer koreanischer Krüge oder Ziegel verwendet wird, bei 1050 °C gebrannt wird, nimmt sie den charakteristischen rötlichen Farbton von Terrakotta an. Steigt die Temperatur weiter an, verwandelt sie sich in eine Farbe, die an Schokolade erinnert. Wenn die aus Sancheong gewonnene Erde 30 bis 35 Stunden lang bei 1230 °C gebrannt wird, kommt es zu einer Reihe von Umwandlungen, unter anderem zur Entstehung der Eigenfarbe der Erde (gelber Ocker).“

Sein Verständnis für die Sprache der Natur vertieft und visualisiert eine Reihe von Naturgeschichten, die er mit uns teilt.



Einige Werke von LEE Kangso enthüllen spontan die dem weißen Porzellan innewohnende Noblesse und Eleganz.

„Zuweilen verwende ich traditionelle weiße Porzellanerde wie Kugelton, Kaolin oder Schamotte aus China. Nach dem Trocknen des Tons trage ich eine transparente oder durchscheinende Glasur auf, bevor ich ihn bei einer Temperatur von 1230 bis 1270 °C für 30 bis 35 Stunden brenne.“

Unter den von ihm erwähnten Tönen erkundigte ich mich nach dem Begriff „Kaolin“, um seine Herkunft zu erfahren. Seine Antwort, „Kaolin aus Jingdezhen, China“, überraschte mich. Dies ist besonders auffällig, weil nur sehr wenige koreanische Künstler Kaolin aus Jingdezhen in ihre Kunstwerke einarbeiten. Wie sein Freund und Künstlerkollege SIM Moonseup immer wieder betont, „ist die Auswahl des Materials entscheidend für den Gesamtcharakter der Skulptur“. Alles hängt von der Beschaffenheit des Tons ab, der die Richtung der späteren Arbeit bestimmt (Glasur, Brenntemperatur usw.). Man kann sagen, dass LEE Kangso in der Vergangenheit das große Glück hatte, eine große Menge Kaolin zu erwerben. Was die Vorteile von Kaolin betrifft, so ist seine Textur klebrig und hart, mit einem minimalen Gehalt an Natrium, Magnesium, Kalzium und Kalium, aber mit einem hohen Aluminiumgehalt. Nach dem Brennen sieht sie weißer und glatter aus als die von François Boucher gemalte Venus, die sogar einen bläulich-weißen Ton hat. Erstaunlich ist, dass das Glühen spontan von innen nach außen strahlt. Die Töpfereien verfügen über ein breites Glanzspektrum, das von rauem Glitzern bis hin zu edlem Schimmer reicht, aber gelegentlich weigert sich die Natur, diesen schroffen Zustand so zu akzeptieren, wie er ist, und fügt einen besonderen Effekt hinzu, den sie „Zeit“ nennt. In der Vergangenheit erlaubte die Überlegenheit des Kaolins nur der königlichen Familie seine Verwendung, die es „Eoto“ nannte, was „kaiserliche Erde“ bedeutet. Der Name Kaolin stammt ebenfalls von diesem Material ab, und es gibt verschiedene Bezeichnungen wie „weißes Gold“ und „geheimnisvolle Erde“. Die chinesische Regierung verbietet noch immer die Ausfuhr ihres Nationalprodukts Kaolin. Wenn Sie also ein Werk mit Kaolin aus Jingdezhen herstellen wollen, müssen Sie dorthin reisen und eine Weile bleiben, bis Sie das Werk fertiggestellt

haben und es schließlich nach Hause bringen. Hinzu kommt, dass Kaolin, auch wenn es sich um eine „Hochtemperatur-Glasur“ handelt, eine Glasur von mindestens 1300 °C erfordert anstatt von 1250 °C, was für allgemeine Tonmaterialien gilt. Dies belegt, wie tief das Feuer eindringt, um ein Kunstwerk zu schaffen, das einen einzigartigen Farbton erzeugt, der durch eine sanfte Ausstrahlung tiefgründig wirkt.

Die Technik des Werfens entstand nicht plötzlich aus dem Nichts, sondern das, was im anfänglichen Arbeitsprozess des Künstlers ständig unterlag, wurde auf natürliche Weise in der Skulptur verkörpert. Schauen wir uns nun die einzelnen Prozesse an.

Vom Malen zum Werfen



Von einer Insel 99042, 1999, 162,6x132,3 cm, Acryl auf Leinwand.



Leere 09148, 2009, 162x130cm, Acryl auf Leinwand.



Die Ästhetik der Kalligrafie und der orientalischen Malerei bilden die Grundlage für das Werk von LEE Kangso. Von Kindheit an war er von einer künstlerischen Atmosphäre umgeben, in der ihn sein Großvater, der die Kalligrafie beherrscht und die Eleganz der orientalischen Malerei schätzt, auf natürliche Weise prägte. Die Kalligrafie enthält viele Elemente, die an eine Aufführung erinnern. In der Schrift eines berühmten Werks von Wang Xizhi, „Lanting Xu“, und in der Schrift auf den hölzernen Firstpfosten des Hanok, des traditionellen koreanischen Hauses, entfaltet sich beispielsweise seine orientalisch anmutende Darbietung in Kalligrafie auf wunderbare Weise.

LEE Kang-so entwickelte sie zu einer Performance im westlichen Stil und reflektierte dabei die damalige gesellschaftspolitische Situation. Das Raumkonzept der Kalligrafie und der orientalischen Malerei unterscheidet sich von dem des Westens. Um ein einfaches Beispiel zu geben: Wenn ein Anfänger zum ersten Mal eine Orchidee der Vier Anmutigen Pflanzen (Pflaume, Orchidee, Chrysantheme und Bambus) malt, gibt der Lernende sich mehr Mühe, Raum zu schaffen, als wenn er Orchideenblätter mit Tusche malt.

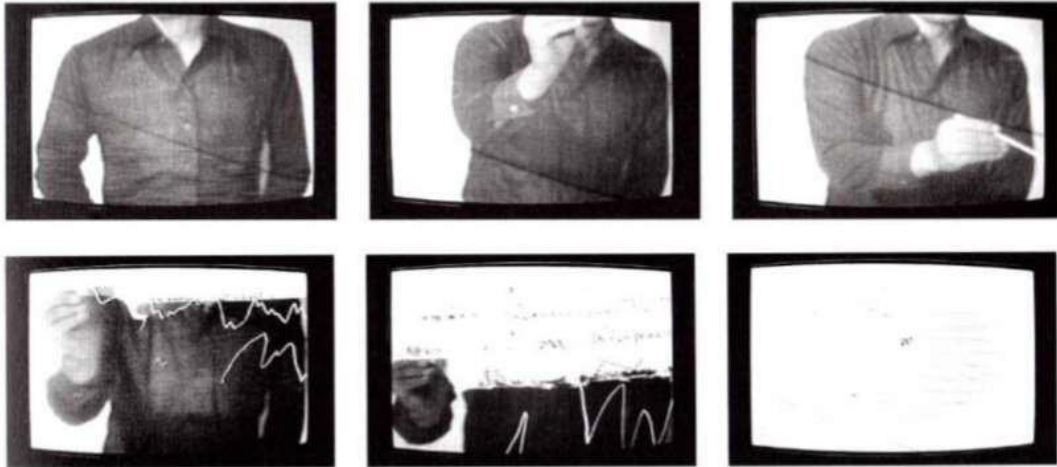
Diese edlen Namen wie Bong-an, Sang-an und Pa-bong-an beziehen sich auf die weichen Zwischenräume, die entstehen, wenn sich Orchideenblätter überlappen. Auf dem Gemälde des chinesischen Malers Bada Shanren ist nur ein „Fisch“ zu sehen, und die Wellen des Wassers scheinen sich über das Hanji-Papier hinaus bis zu den umliegenden Wänden auszubreiten.

Kalligrafie und orientalische Malerei beruhen auf denselben Materialien und Prinzipien, wie die althergebrachte Vorstellung besagt, dass „Buchstaben und Gemälde

denselben Ursprung oder Körper haben“. In LEE Kangsos Gemälden, von der Zeichnung bis zum Wurfgemälde, befinden sich die Wesen, die „geworfen“ oder „projiziert“ wurden, in dieser Art von Raum. Seine Wurfskulptur ist eine Art „leerer Klumpen“, der an den Raum in der Kalligrafie und der Malerei der Vier Anmutigen Pflanzen erinnert, wo der leere Raum in der Landschaftsmalerei (Sansuhwa) zusammengefügt und angehäuft wird. Gehen wir noch einen Schritt weiter und fragen wir uns, was es mit diesem leeren Raum auf sich hat.

Wurfinstallation und Performance

Soweit ich weiß, ist LEE Kangso der erste Künstler, der sich mit der Wurfkunst beschäftigt. Ich komme zu dem Schluss, dass Menschen in der Antike Wurfkunst praktiziert haben müssen. Ich erwähne die Menschen der Antike ganz plötzlich, weil die Aktion des Werfens „ein wesentlicher Akt des Überlebens“ war. Dieser „Akt des Überlebens“ wurde zu einem „Akt des Spielens“ und verwandelte sich schließlich in einen „Akt der Kunst“. Das griechische Wort für „werfen“ ist „βάλλω (bállō)“. Das englische Wort „throw“ stammt nicht aus dem Griechischen, sondern aus dem Mittelenglischen „þrawan“ und dem Altdeutschen „thrawana“. Vor etwa 2 Millionen Jahren konnte die erste vollständig aufrecht gehende Spezies, der Homo erectus, die Fähigkeit entwickeln, Gegenstände mit hoher Geschwindigkeit zu werfen, was einen wichtigen Fortschritt in der Geschichte des Homo sapiens darstellt und zum Überleben beiträgt. Das liegt daran, dass sie in der Lage waren, durch Werfen zu jagen und sich gegen Raubtiere zu verteidigen. Darüber hinaus hat sich das „Werfen“ zu einer Quelle von Spiel und Spaß (Vergnügen) entwickelt. Diese Entwicklung hat zu einer Vielzahl von Sportarten und Spielen geführt, darunter Speerwurf, Diskuswurf, Hammerwurf und Kugelstoßen (Gewichtskugelwurf). Außerdem fand das Werfen seinen Platz im Bereich der religiösen Rituale. Dennoch ist es erstaunlich, dass diese zentrale Handlung bis vor kurzem nicht in künstlerischen Formen zum Ausdruck gebracht wurde. Heute, nach zwei Millionen Jahren, hat LEE Kangso diese Aktion initiiert. Darüber hinaus werden in seiner Interpretation der Wurfkunst die umfassenden Wurfphasen des menschlichen Werfens, die „Überleben“, „Spiel (Unterhaltung)“ und sogar „das Erhabene“ umfassen, nacheinander enthüllt.



Gemälde 78-1, 1977, Video, 30 Minuten - Nur die Leere bleibt, wo die Existenz ausgelöscht wurde.



Leere, 1971, Gips, Farbe, Schilf, 1000 x 1200 x 250 cm

Im Akt des „Worfens“ ändert sich die Existenzweise völlig, je nachdem „wer (Subjekt) was (Objekt) wirft“. Wenn jemand „mich“ in die Welt wirft, wird es zu einer passiven Handlung des „Worfens“, nämlich dem plötzlichen Werfen ohne Rücksicht auf meinen Willen. Aber wenn „ich“ „mich“ in Richtung der Möglichkeit der Existenz werfe, wird dies zu einer aktiven Handlung des „Worfens“. Die meisten der frühen Werke von LEE Kangso, die sich durch eine bemerkenswert starke kritische Einsicht auszeichnen, sind Darstellungen von Wesen, die auf eine existentielle Ebene geworfen wurden. In <Gemälde 78-1> werden die Existenz (der Künstler selbst) und das Haus (die Sprache) der Existenz mit weißem Pigment ausgeradiert. „So wie ein in den Sand gezeichnetes Gesicht schnell von

den Wellen weggespült wird, so wird ein Mensch ausgelöscht“.² Diese bekannte Formulierung von Michel Foucault überschneidet sich mit dem Kunstwerk von LEE Kangso und führt zur Auslöschung einer menschlichen Figur, eines rationalen Wesens, das über den Metadiskurs spricht. Vom „oberen Teil“, in dem sich der Kopf befindet, der die Vernunft symbolisiert, bis zum „unteren Teil“, der das emotionale Herz darstellt, wird schließlich alles gelöscht. Zugleich verschwindet auch der (vom Künstler verfasste) Metadiskurs. Nur Spuren der Existenz bleiben als leerer weißer Raum zurück. Jahre später sammeln sich diese Leerstellen (Leerräume) zu einer Masse an, um schließlich als Wurfskulptur wieder aufzutauchen.

In <Gemälde 78-1> wird das skeptische Ich von Descartes dekonstruiert, während in <Schilf> das denkende Ich versteinert wird. Ein Mensch, den Pascal als „denkendes Schilfrohr“ bezeichnet, versteinert nicht nur alle Dinge, die er durch seine Sprache, seine menschenzentrierten Perspektiven (Anthropozentrismus, Ego-Perspektive usw.), seine Vorurteile und Voreingenommenheit sieht, sondern er versteinert auch für sich selbst.



Ohne Titel, 1971. Ausgestellt in „Ein neues System“



Gulbi (Getrockneter Fisch). 1972/2018/ Installationsarbeit, die auf der 3. Avant-Garde Association 1972 ausgestellt wurde

² Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard, 1966.



Verschwinden, 1973, Myeongdong Galerie, Seoul

Das Werk <Ohne Titel> (1971), das in der Ausstellung <Sincheje (Ein neues System)> gezeigt wird, stellt die Situation einer menschlichen Figur in einem Zustand des Geworfenseins zusammen mit der düsteren Situation der Epoche durch Bilder wie eine schwarze Kiste, die an eine Beerdigung erinnert, und einen Rahmen ohne Bild, der den Tod der Malerei symbolisiert, direkt dar. Bei der Geburt eines Menschen wird man sofort mit dem Zustand des „Geworfenseins“ in die nicht selbst gewählte Welt konfrontiert. Dieser Zustand der „Geworfenheit“ bestimmt grundlegend die Existenz des Menschen. Es ist wie mit der von Dawkins behaupteten DNS. Aus genetischer Sicht werden wir von unseren Genen „geworfen“. Tatsächlich werden unsere körperlichen Merkmale, unser Gesundheitszustand und sogar bestimmte Verhaltenstendenzen stark von unseren Genen beeinflusst. Sowohl Menschen als auch Gegenstände werden nackt und unvorbereitet in diese Welt geworfen. Was die Menschen in dieser plötzlichen Situation tun können, ist, vergebliche Diskussionen auszutauschen, die auf alten Überlieferungen oder Erinnerungen beruhen. Das Kunstwerk mit dem Titel <Verschwinden, Taverne> stellt das Verschwinden des modernen Menschen dar und durchsetzt den Raum mit Elementen wie „unbedeutendes Gerede (Das Gerede), Neugier (Die Neugier) und Zweideutigkeit (Die Zweideutigkeit).“³ Wenn die in den Alltag geworfenen Wesen verschwunden sind, bleiben nur noch Spuren auf den Tischen und Stühlen zurück.

³ Martin Heidegger *Sein und Zeit*, Fünftes Kapitel §§ 28–38.



„Malerei (Ereignis 77-2)“: Nach der Bemalung seines Körpers [links] sind nur noch Spuren des Abwischens mit einem Baumwolltuch übrig [rechts].



„Ohne Titel 75031“: Ein Hahn, der drei Tage lang an einen Pfahl gebunden war, irrt umher [links] und hinterlässt nur einige weiße Fußspuren [rechts]. (Paris Biennale, 1975).

Das auf diese Weise geschleuderte [geworfene] Wesen kämpft verzweifelt darum, nach vorne zu projizieren. In der für die Pariser Biennale eingereichten Arbeit <Ohne Titel 75031 (Hahn)> hinterlässt ein Hahn, der mit einer an sein Bein gebundenen Schnur [geworfen wird], vielfältige Spuren, um irgendwie seine Grenzen [für die Projektion] innerhalb der gegebenen Bedingungen zu überwinden. Sartre hat den Weg der menschlichen Existenz als ein „Projekt“ konzipiert. Es bedeutet, sich in die Zukunft (pro) zu werfen (ject/jacere). In diesem Fall ist es mit einem bestimmten Ziel oder „Telos“ verbunden, auf das der Mensch ausgerichtet ist. Sartre betrachtete den Weg der menschlichen Existenz als ein „Projekt“. Bei diesem Konzept geht es darum, sich durch einen „Wurf“ (ject/jacere) „in Richtung (pro)“ der Zukunft zu bewegen. Diese Vorwärtsbewegung ist eng mit einem bestimmten Ziel oder „Telos“ verbunden, das dem

Einzelnen als Orientierung dient.⁴ Bei der „Geworfenheit“ hingegen fehlt dieses Telos. Auf diese Weise verändert sich die „Geschichte des Werfens“ von „einem Speer“ zu „einem Ball“, bis sie sich in „ein Selbst“ verwandelt.“



Ohne Titel, 912227, 53,7x107,3x10,2 cm,1991, Bronze

Heidegger behauptet, dass Menschen „geworfen werden“ oder Geworfenheit erfahren und auch sich selbst projizieren (werfen). LEE Kangso hält die „Spuren“ dieser intensiven Auseinandersetzungen gekonnt fest. Dazu gehören der leere Raum, den alle Gäste in einer Taverne hinterlassen haben, die Abdrücke eines eingesperrten Hahns und die Wischspuren nach der Körperbemalung des Künstlers. Die Skulptur mit dem Titel <Ohne Titel 912227> fängt die Essenz von Installationen und Performances eindringlich ein. Die quadratische Bronze kann als die gegebene Welt betrachtet werden, und ein Boot hat gerade von ihr abgelegt. Was bleibt, ist „die Spur“, ein nach außen gewölbtes Zeichen. Diese Spuren (Raum, Leerraum), in denen die „Bewegungen“, nicht die „Stille“ visualisiert wurden, werden nun durch seine Wurfbilder und Skulpturen reproduziert.

⁴ Laut Dawkins verwenden Gene eine Vielzahl von Strategien, um ihr „Telos“ zu verfolgen. Dies spiegelt die gleiche Ausrichtung von Existenz und Handlung wider, wie sie im Konzept der „Projektion“ zu beobachten ist. Indem sie die Eigenschaften und das Verhalten von Lebewesen bestimmen, entwerfen die Gene „Projekte“, um ihre Replikation zu fördern. Während Heideggers Philosophie den Schwerpunkt auf subjektive Erfahrung und Sinnstiftung legt, konzentriert sich Dawkins' Theorie auf objektive biologische Mechanismen. Diese beiden gegensätzlichen Methodologien bieten unterschiedliche Perspektiven darauf, wie wir Existenz und Sinn wahrnehmen und verstehen.

Wurfgemälde

In den frühen 1970er Jahren beschäftigte sich LEE Kangso mit Installationen, Performances oder prozessorientierten Arbeiten. Ab 1975 ging er jedoch zur flächigen Malerei über und begann später, ab 1980, an Skulpturen zu arbeiten. Diese Wende bedeutete nicht zwangsläufig, dass er sein bisheriges künstlerisches Schaffen aufgab, sondern er wechselte lediglich die Ausdrucksform zu Malerei und Skulptur. Die Nachwirkungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs brachten eine neue Verkörperung der Kunstwelt hervor, die von einer unendlichen und unverrückbaren Wahrheit durchdrungen war, die als „Logos“ bezeichnet wurde. Zudem erschienen auch endliche und bewegte „Gesten“-Werke. Es entstanden neue künstlerische Formen wie Tropfmalerei, Tröpfchenmalerei, Schüttmalerei, Farbfeldmalerei sowie bewegungsorientierte Performances und Medienkunst. Wenn sich die Tropfkunst zur Farbfeldmalerei entwickelt, werden die Bewegungen zunehmend verinnerlicht. Allerdings war es für LEE Kangso nicht notwendig, das Konzept der „Geste“ aus dem Westen zu übernehmen. Denn die eigenen Gesten⁵ des Künstlers fließen spontan in die Kalligrafie und die Literatenmalerei ein, bei denen die lebendige Vitalität im Vordergrund steht. Nach LEE Kangso „ähneln die Kalligrafie mehr der Bildhauerei als der Malerei, weil sie räumliche und dreidimensionale Formen annimmt“. Zu diesem Zweck wird die Kalligrafie in Form von links-rechts-ausgeglichenen und vertikalen Strichen ausgeführt. Die Kalligraphen bemühen sich ein Leben lang um die Realisierung bestimmter Striche. Eine kursive Schrift, die an Kalligrafie erinnert, wird manchmal in den Werken von Zeng Fanzhi (1964-), einem intelligenten

⁵ Selbst heute noch achtet LEE Kangso bei der Arbeit an der Kalligrafie mehr darauf, wie die Buchstaben eingesetzt werden, d. h. auf die richtige Verwendung des Pinsels, als dass er sich mit der Bedeutung der einzelnen Buchstaben beschäftigt. So konzentriert er sich beispielsweise auf die Perfektionierung zahlreicher Gesten (kalligrafische Kompetenz) wie „Jangduhomi“, was bedeutet: „Wenn man den Anfang in die richtige Reihenfolge bringt und das Ende abschließt, spürt man die Kraft in den Worten“, „Musubulchuk“, was bedeutet: „Sobald man einen Strich beginnt, muss man ihn vollenden“, „Mwangbulsu“, „Mwangbulsu“, was bedeutet: „Sobald du in einem Strich vorankommst, muss man zum ursprünglichen Punkt zurückkehren“, „Hyeonchimsuro“, was bedeutet: „Man muss die Striche zwischen Schärfe und Weichheit ausbalancieren“, und „Ilpasamjeol“, was bedeutet: „Man sorgt ständig für dynamische Veränderungen und Lebendigkeit in den Strichen.“

zeitgenössischen chinesischen Künstler, beobachtet. Auf die Frage, was dies bedeute, antwortete der Künstler: „Sie haben keine besondere Bedeutung und es sind auch keine Buchstaben. Ich habe lediglich die Gesten meines früheren Mentors, eines berühmten Kalligraphen für Schreibrift, nachgeahmt.“ Dann empfahl mir der Künstler diesen einzigartigen Stil ebenfalls.

Auch die enigmatische Handschrift (westliches Alphabet) mehrerer westlicher Künstler, darunter Cy Twombly (1928-2011), ist mit diesen Gesten verbunden.



Ohne Titel 91182, 1991, 218,2 x 333,3 cm, Öl auf Leinwand

Gelassenheit 16102, 2016, 360 x 310 cm, Acryl auf Leinwand

Wenn LEE Kangso ein Bild anfertigt, benutzt er zunächst einen großen Pinsel, ohne einen bestimmten Zweck oder eine bestimmte Absicht. Dank seiner reichhaltigen Erfahrungen, Erinnerungen und künstlerischen Disziplin malt er natürlich absichtslos. Auf diese Weise ist er weit offen für die Außenwelt und kommuniziert mit ihr. Er selbst wird der Erste sein, der das Bild zu schätzen weiß, und behält mitunter den ursprünglichen Stil bei oder fügt mit einem kleinen Pinsel leicht seine eigenen Eindrücke hinzu. Erinnert ihn das Bild an Wolken, zeichnet er eine hausähnliche Form. Erinnert es an Wellen, zeichnet er grob „ein leeres Boot“⁶. Die Form dieses herrenlosen leeren Bootes wird mit

⁶ Dies steht im Zusammenhang mit „ein leeres Boot“, das in den <Äußerer Kapiteln> von Zhuangzi beschrieben wird.

minimalen Linien dargestellt. Das Boot sieht so zerbrechlich aus, dass es jeden Moment im Meer versinken könnte. Nein, tatsächlich ist es bereits gesunken. Das Ökosystem der Erde funktioniert in Zyklen. Die Phase des Kreislaufs ist die „Leere“. Für Lao Tzu fungiert die „Leere“ als „Tao“ und Lebenskraft des Universums. Die „Leere“ ist die treibende Kraft für den Kreislauf der Natur und ermöglicht den Kreislauf der menschlichen Existenz und der Zivilisation. Wenn man entschlossen seine eigenen Grenzen festlegt und die Tür der Kommunikation schließt, entstehen Probleme und Tragödien brechen aus. Auf diese Weise tragen seine Bilder eine intensive und absichtslose Energie, die durch kräftige Striche und eine kontrastierende, verschwommene Form vermittelt wird. Diese Form besteht aus mehreren schwachen Linien, als ob sie mit einem Windhauch verschwinden könnten. Zwei dramatische Konfrontationen koexistieren auf einer einzigen Leinwand. Dieser Kontrast evoziert die Facetten der Natur und des Menschen, die Beziehung zwischen der DNS und dem menschlichen Willen sowie zwischen dem Klima und dem Ökosystem. Sie sind geworfene Wesen. Gleichzeitig sind sie Wesen und Objekte, die ihre eigene Projektion mit nur minimalen und zurückhaltenden Pinselstrichen ausführen. Die intensive Bewegung mag die von der aktuellen Klimaproblematik beherrschte Szene darstellen. Seine Malerei visualisiert den Zustand des „Geworfenwerdens“ und der „Projektion“. Eine Arbeit mit dem Titel <Gelassenheit 16102> zeigt ein Spektrum, das Elemente von Zeichnungen bis hin zu „Wurf“-Performances und Skulpturen vermischt. Eine schwache Entenform sieht wie eine Zeichnung aus, während die Spuren eines großen Pinselstrichs den weißen Fußabdrücken eines Hahns ähneln, der in <Ohne Titel 75031> dargestellt ist. Würde man jeden Hauch eines breiten Pinselstrichs, der sich von der Leinwand abhebt, werfen, könnte dies eines seiner jüngsten skulpturalen Werke darstellen. Das Konzept des „Wurfgemäldes“ hat seine Wurzeln in seinen früheren Installationsarbeiten und Performances und entwickelte sich schließlich zur „Wurfskulptur“.

Perspektiven der „Wurfkunst“



[Links] Ein skulpturales Werk aus dem Atelier von LEE Kangso; [Rechts] Eines der Hanok-Werke aus dem Atelier von LEE Kangso, dessen Motiv auf dem Shimsujeong-Pavillon im Dorf Yangju, Gyeongju, basiert. Von diesem Pavillon aus bietet die Landschaft einen Panoramablick in drei Richtungen: nach vorne, nach links und nach rechts. Das Kunstwerk auf der [linken Seite] ist eine Reproduktion des Bildes dieses Pavillons.

Es gibt sicher mehrere Möglichkeiten, sich den Werken von LEE Kangso zu nähern, aber dieser Artikel wählt die Perspektive des „Worfens“. Die Arbeit auf der [linken Seite] ist ein riesiges skulpturales Werk, das in seinem Atelier steht, während die Arbeit auf der [rechten Seite] ein Teil der Hanok-inspirierten Arbeiten ist, die in seinem Atelier entstanden sind und deren Motiv auf dem Shimsujeong-Pavillon im Dorf Yangju in Gyeongju basiert. Unsere Vorfahren lebten in Gebäuden, die von vier Wänden umgeben waren. Sie kamen oft in den nach drei oder vier Seiten offenen Pavillonraum, um den Panoramablick in drei oder vier Richtungen zu genießen. Mit Shimsujeong vermittelt LEE Kangso die Idee, dass "drei oder mehr Standpunkte" gleichzeitig existieren. Gemäß des <Tao Te Ching>, das die orientalisch-kulturelle Kultur stark beeinflusst hat, „entstehen alle Dinge aus dreien“. Daher bedeutet das Konzept der „drei Perspektiven“ viele Blickwinkel.⁷ Eine Wiederholung dieses Konzepts ist in der Arbeit auf der [linken Seite] zu sehen.

⁷ Es ist schwierig, drei Perspektiven zu haben. Wenn wir jedoch drei etablierte Perspektiven haben, können wir die Welt mit einer Fülle von Perspektiven sehen. Dies basiert auf den Lehren des <Tao Te Ching>, das die Idee wiedergibt: „Alle Dinge entstehen aus dreien.“ Die Lehren von Lao Tzu im <Tao Te Ching>, Kapitel 42: „Aus Tao entsteht eins, aus eins entstehen zwei, aus zwei entstehen drei. Schließlich gebiert die Drei die Gesamtheit der Existenz.“ In diesem Zusammenhang gebiert eins das Qi (Energie), zwei umfasst Yin und Yang, und drei erzeugt alle Dinge und schafft Harmonie.

Der Shimsujeong-Pavillon und die von ihm inspirierte Skulptur zeigen die Beziehung zwischen „Natur“ und „Mensch“ und die Haltung gegenüber ihrer Vereinigung. Durch den Pavillon und die Skulptur kann man die Natur beobachten. So kann man sich eine Landschaft ausleihen und Teil einer Landschaft werden.⁸ Dieses Konzept „Leihen einer Landschaft (借景)“ bedeutet getreu „Leihen einer Landschaft (自景)“, ohne die Natur zu beeinträchtigen. Wenn es um das Konzept des „Teil einer Landschaft werden“ geht, könnte meine Definition von der architektonischen Bedeutung abweichen. Daher interpretiere ich es wörtlich als „per se zu einer Landschaft werden“, einschließlich ihrer Existenz selbst. Wie die Objekte in den Gemälden von LEE Kangso fügen sie sich sanft in die Landschaft ein und werden selbst zur Landschaft. In Anbetracht der Tatsache, dass die Natur vielfältige Aspekte hat, ist es wichtig, sie aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und mit ihr zu kommunizieren. Genauso wichtig ist es jedoch, die Rahmen zu erkennen, wie zum Beispiel „Fensterrahmen“ und „Türrahmen“, wie sie im Konzept des „Leihens einer Landschaft“ erwähnt werden. Mit anderen Worten, es ist erforderlich, die erkenntnistheoretischen Grenzen, die unvermeidliche menschliche Bedingung, zuzugeben.



Gelassenheit 18214, 2018, 112 x 145 cm, Acryl auf Leinwand.

Werden-13097, 2013, Kermaik_41,5 x 57 x 19 cm

⁸ „Eine Landschaft leihen (借景)“ und „Teil einer Landschaft werden (自景)“ beziehen sich auf Techniken, die in der Gartenarbeit oder Architektur verwendet werden. Das „Leihen einer Landschaft“ ist eine Technik, bei der die durch die Fenster oder Türen eines Hauses sichtbare Außenlandschaft genutzt (geliehen) wird, um sie in die Gartenansicht einzubeziehen. „Teil einer Landschaft zu werden“ ist zum Beispiel eine Methode, bei der ein Garten einen künstlich angelegten Teich und eine Steinbrücke einbezieht, um Harmonie mit der umgebenden Natur zu schaffen.

Heidegger betrachtet den Menschen als „einen Prozess, in dem ein geworfenes Wesen eine Projektion erfährt“. Durch LEE Kangsos installative Arbeiten und Performances werden wir Zeuge dieses Geworfenseins. Durch seine malerischen Arbeiten sehen wir den Raum (Möglichkeit) für Projektion innerhalb der geworfenen Bedingungen. In der skulpturalen Arbeit „Shimsujeong“ bewegt sich LEE Kangso zwischen dem Konzept des „Leihens einer Landschaft“ und einem anderen Konzept, dem „Teil einer Landschaft werden“. Die Trennung zwischen diesen Konzepten und die Dichotomie zwischen „geworfen werden“ und „projizieren“ sind jedoch nichts anderes als eine logische Trennung. Wir befinden uns einfach im Bereich der „Lücke“, des „Raums“ und der „Leere (Leerraum)“. Schon in der Anfangsphase war LEE Kangso von einigen Elementen besessen, die eigentlich nicht zu den typischen Themen der Besessenheit gehören, wie zum Beispiel „Lücke“, „Raum“ und „Leere (Leerraum)“. <Gelassenheit 18214> wird als eine Korrespondenz (Kongruenz) zwischen dem bereits gezeichneten leeren Raum und dem zu schaffenden leeren Raum gelesen. Oder vielleicht auch zwischen dem leeren Raum, der noch leer ist, und dem leeren Raum, der bald zum Vorschein kommen wird. Diese Leerstellen führen schließlich zur Entstehung seiner Wurfskulptur. Vergleichbar mit einem Landschaftsgemälde (Sansuhwa) werden die leeren Räume zwischen Bergen und Gewässern als „ein leerer Klumpen“ wahrgenommen, der sich anhäuft und aufstaut... ◆