Fragen an LEE Kangso und die Antworten direkt vom Künstler.

JUNG Joon-mo (nachfolgend JUNG genannt): Wir haben uns schon eine Weile nicht mehr gesehen. Wie ich sehe, wird dies Ihre erste Einzelausstellung mit den Skulpturen sein, an denen Sie gearbeitet haben. Mit welchen Gefühlen gehen Sie an diese Erfahrung heran? Mit welcher Perspektive blicken Sie insgesamt auf die Ausstellung?

LEE Kangso (nachfolgend LEE genannt): Vor den 1970er Jahren gab es in der koreanischen Kunstwelt eine klare Abgrenzung zwischen den Bereichen Malerei, Bildhauerei, Kunsthandwerk und Design. Wenn sich ein Maler in den Bereich der Bildhauerei vorwagte, wurde dies häufig als Überschreitung der bestehenden Grenzen empfunden. Ab den 1970ern kam es zu einer Vielzahl von Versuchen im Kunstbereich, darunter Installationen, Events, Performances und Videoarbeiten, die zu einer allmählichen Verwischung dieser Grenzen führten. Rückblickend stelle ich fest, dass es eine gute Idee war, ein solches Abenteuer zu wagen. Ich habe mich über einen längeren Zeitraum auf verschiedene Experimente in meinem Atelier (Werkraum) eingelassen. Nach nunmehr vier Jahrzehnten habe ich den Entschluss gefasst, die Ergebnisse meiner Bemühungen zu präsentieren. Diese Präsentation soll mein Engagement zeigen, traditionelle bildhauerische Techniken mit zeitgenössischen Perspektiven zu verbinden.

JUNG: Sie gelten als ein Künstler, der in seiner eigenen künstlerischen Sphäre ein bestimmtes Niveau erreicht hat, das sich durch einen charakteristischen und dynamischen Pinselstrich, eine selbstbewusste Nutzung des leeren Raums und Kunstwerke auszeichnet, die den Eindruck erwecken, „halbfertig" zu sein, vergleichbar mit einem kurzen Innehalten. In welchem Verhältnis stehen Ihre zweidimensionalen Arbeiten zu Ihrem bildhauerischen Ansatz? Ist Ihre Bildhauerei eine Erweiterung der Malerei? Oder ist die Bildhauerei ein weiteres Mittel, um Ihre Ästhetik auszudrücken?

LEE: Sie haben den Kern der Richtung, die ich erkunden möchte, genau erkannt. Das ist äußerst bedeutsam. Mir ist bewusst, dass die heutige Wissenschaft die grundlegenden Elemente des Universums als Energie interpretiert. Diese Interpretation ähnelt Konzepten,

die im Laufe der Geschichte in Ostasien intensiv diskutiert wurden, darunter Begriffe wie „Qi"-Energie, der Fluss der organischen Energie, im Wesentlichen eine Form der Physik oder die „Qi-Regulierung". Die tiefe Bedeutung der „Energieaura", die in der Kalligrafie und der ostasiatischen Malerei eine große Rolle spielt, ist wirklich erstaunlich.

Unabhängig davon, ob es sich um die Energie eines Kindes oder eines Erwachsenen handelt, ob sie ungezähmt oder intellektuell ist, gehört sie zu einem geheimnisvollen und zarten Bereich, der sich einer Begriffsbildung entzieht. Ich bin der Überzeugung, dass es für Künstler von entscheidender Bedeutung ist, ihre Kunstwerke mit der natürlichen, ihnen eigenen Energieausstrahlung zu durchdringen. Demzufolge ist der Lebensweg eines Künstlers eng mit dieser Energieaura verbunden.

Im Laufe der Geschichte war das moderne westliche Denken von dem Glauben geprägt, dass das Individuum als Subjekt in der Welt existiert. Dieses Paradigma ist jedoch in der heutigen Zeit in sich zusammengebrochen, so dass die Definition von etwas zu einem schwierigen Unterfangen geworden ist. Als Reaktion darauf haben sich die Forscher alternativen Sichtweisen zugewandt, wie dem Buddhismus, dem Konfuzianismus und dem Neokonfuzianismus, was zu einer Fülle einschlägiger Studien geführt hat. Natürlich spielt die Energieaura eine wichtige Rolle in meinem Werk. Mir gefällt Ihre Beobachtung, dass meine Arbeit „ein kurzes Innehalten" hat. Tatsächlich ist es meine Absicht, „Malerei im Akt des Gemaltwerdens" zu schaffen und „Skulptur im Prozess des Gestaltens" zu sein, anstatt einfach „eine Zeichnung zu malen".

So möchte ich Kunstwerke schaffen, die „notwendigerweise jedes Mal, wenn sie betrachtet werden, anders erscheinen", um denjenigen gerecht zu werden, die meine Kreationen zu schätzen wissen, mich eingeschlossen. Aus diesem Grund entstehen meine bildhauerischen Arbeiten durch das Werfen von Tonklumpen, einem der traditionellen bildhauerischen Materialien. Das Wesen meiner Arbeit wird durch den gekneteten Zustand des Tons, die von meinem Körper und meinem Geist ausgehende Energieaura und jeden Moment, in dem ich mit der Umgebung verschmelze, bestimmt. Die Bildhauerei umfasst diese Komponenten und tritt in eine subtile Interaktion mit dem Betrachter.

JUNG: Wann haben Sie mit dieser besonderen Art der Bildhauerei begonnen? Was hat Sie dazu bewogen, sich mit der Bildhauerei zu beschäftigen?

LEE: Nachdem ich mich ein Jahrzehnt lang in der zeitgenössischen Kunstbewegung engagiert hatte, bekam ich eine Stelle an einer Universität. In der Folgezeit verlagerte sich mein Schwerpunkt auf mein individuelles künstlerisches Schaffen. Ab 1970, als ich verschiedene experimentelle Projekte wie Installationen, prozessorientierte Kreationen und Veranstaltungen durchführte, beschloss ich zu untersuchen, wie traditionelle Malereimethoden mit zeitgenössischer Sensibilität harmonieren könnten.
Es gelang mir, einige kühne Werke wie <Bambusfeld> 1971, <Schänke> 1973 und <Aufführung des Hahns> 1975 zu verwirklichen. Das war möglich, weil ich erkannte, dass diese von uns wahrgenommene Welt nichts als eine „Illusion" ist. Ich habe meine Erkundungen bis heute fortgesetzt, angetrieben von der Hoffnung, dass sich auch die konventionelle Malerei in Übereinstimmung mit dieser konzeptionellen Perspektive entwickeln kann.
Während meiner Zeit an einer Provinzuniversität im Jahr 1981 hatte ich im Atelier für Bildhauerei (Werkraum) bequemen Zugang zu Ton. In der Überzeugung, dass es mir gelingen würde, traditionelle bildhauerische Techniken mit moderner Sensibilität zu verbinden, machte ich mich auf diese künstlerische Reise. Vier Jahrzehnte sind vergangen, seit der erste Versuch stattfand.

JUNG: Ihre Skulptur ist eine Formarbeit, die hauptsächlich aus Ton besteht. Welche Rolle spielt der Ton in Ihrer Bildhauerei? Welche Bedeutung hat der Ton in Ihrem bildhauerischen Werk?

LEE: Ähnlich wie die Malerei ist auch die Bildhauerei im Laufe der Menschheitsgeschichte stets präsent gewesen. Durch ihre lange Geschichte birgt sie ein großes Reservoir an Informationen, die es uns ermöglichen, miteinander zu kommunizieren. Darüber hinaus ist die Menschheit untrennbar und eng mit dem Material Ton verbunden. Vermutlich ist Ton eine der grundlegendsten und ursprünglichsten Substanzen in unserer künstlerischen Welt.

JUNG: Ihre Skulptur kann insofern als „Nicht-Skulptur" betrachtet werden, als sie sich von traditionellen Skulpturen abhebt. Dennoch bleibt sie innerhalb der Grenzen traditioneller

Skulpturen, da sie auf einem Sockel steht. Auf diese Weise zeigt Ihr Werk immer wieder die Neigung, konventionelle Grenzen zu überschreiten, aber gleichzeitig bleibt es auf der Grenzlinie, weil Sie sich bestimmten Prinzipien verpflichtet fühlen. Was motiviert Sie, diese Grenze zwischen dem Festhalten an Prinzipien und dem Überschreiten konventioneller Grenzen zu navigieren?

LEE: Meiner Ansicht nach sind Malerei und Bildhauerei Kunstformen, die mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen, wenn man von ihren unterschiedlichen Formen und Materialien absieht. In der Malerei von Paul Cézanne verkörpert jeder Pinselstrich nicht nur seine bewusste Wahl, sondern auch die Muster und Farben des unterbewussten Ausdrucks. Wenn der Bildhauer Auguste Rodin seine Werke formt, nimmt die Skulptur durch die allmähliche Anhäufung und Zusammenfügung kleiner Tonmassen Gestalt an. Dieser Prozess ist eine Verschmelzung von bewusster Absicht und unterbewusstem Einfluss. Ich bemühe mich, die klassische Essenz der Bildhauerei durch die Formen zeitgenössischer Sensibilität zu verkörpern.

JUNG: Ihr künstlerisches Portfolio erstreckt sich über eine Reihe von Themen und Materialien. Welches grundlegende Element bleibt in Ihrer kreativen Arbeit konstant, selbst wenn Sie verschiedene Medien wie Tableau, Skulptur und Fotografie erkunden? Üben Sie solche unterschiedlichen Stile aus, um verschiedene Möglichkeiten zu erforschen, die Welt auszudrücken, weil Sie die Bilder und die „Realität", die die Bilder vermitteln, zweifelhaft und unzureichend finden?

LEE: Wie ich bereits erwähnt habe, bin ich der Überzeugung, dass die sich verändernde Welt eine symbiotische Beziehung mit unserer Sinneswahrnehmung und unseren biologischen Eigenschaften unterhält, insbesondere mit unserem visuellen System und den fünf Sinnen, die Hören, Riechen, Schmecken und Tasten umfassen. Sie variieren je nach der Erfahrung des Individuums. Bienen zum Beispiel können die verschiedenen ultravioletten Strahlen, die von Blüten ausgehen, unterscheiden, ein Mechanismus, den sie nutzen, um Blumen zu finden und Nektar zu sammeln.
Darüber hinaus ist bekannt, dass verschiedene Lebewesen wie Hunde, Vögel und Mollusken

ihr Leben auf der Grundlage ihrer unterschiedlichen visuellen und sensorischen Systeme führen, die durch ihre eigenen einzigartigen Erfahrungen beeinflusst werden. Wir sehen uns mit rätselhaften Phänomenen konfrontiert, die uns daran zweifeln lassen, ob viele der phänomenalen Welten, die sich vor unseren Augen entwickeln, so real sind wie die Zustände, die jedem von uns gegenwärtig erscheinen.

Differenzen in der Wahrnehmung der Welt durch die Menschen sind aufgrund ihrer einzigartigen Erfahrungen unvermeidlich. Ich betrachte diesen Aspekt als ein grundlegendes Element in meiner Arbeit. Deshalb habe ich über eine Vielzahl von Kanälen nachgedacht, um Ideen zu vermitteln. Dazu gehören Gemälde, die von einer befreiten Energie durchdrungen sind, ohne jegliches Zögern - eine Energie, die bei jeder Betrachtung ein anderes Erscheinungsbild garantiert. Ich habe auch Skulpturen erprobt, die sich neu materialisieren, von denen einige menschliche Formen mit der Umgebung verschmelzen und ihnen dadurch eine natürliche Energie verleihen, die aus dieser Verbindung entsteht. Darüber hinaus habe ich mich auch mit der Fotografie beschäftigt.

Die Halbtöne, die sich in Fotografien manifestieren, besitzen eine andere Essenz als die Partikel, von denen man annimmt, dass sie unsere visuellen Begegnungen prägen. Dennoch zog mich ihre geheimnisvolle Natur an. Daher richtete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einfangen von Räumen, die mit bestimmten Atmosphären gefüllt sind, indem ich das Medium der Kamera benutzte, anstatt mich mit bestimmten Ereignissen oder Objekten zu beschäftigen. So materialisiert sich der Raum zwischen einem Objekt und der Kamera nach optischen und chemischen Reaktionen als Halbtöne auf dem Fotopapier. Eine Ecke einer Ruine zum Beispiel, die von den Abdrücken der Menschen vergangener Generationen gezeichnet ist, nimmt das Aussehen von fotografischen Halbtönen an, die eine Aura von geheimnisvoller Energie umgibt. Es mag unkonventionell klingen, aber die Energieaura von Ruinen hat einen gewissen Reiz, der mich fesselt. Unabhängig davon, ob ich an Installationen oder Videoprojekten arbeite, folge ich meinen kreativen Impulsen in verschiedenen Genres ohne Vorbehalte. Diese Herangehensweise hat sich als Gewohnheit etabliert und ist ein natürlicher Teil meines kontinuierlichen kreativen Prozesses.

JUNG: Wie viele Stunden verbringen Sie normalerweise im Atelier (Werkraum)? Wann fühlen Sie sich am produktivsten? Welche Tätigkeiten nehmen den größten Teil dieser Zeit

in Anspruch?

LEE: Mein Atelier (Werkraum) befindet sich an einem abgelegenen Ort auf dem Lande an einem Hang. Wenn ich nicht in der Stadt bin, um Dinge zu erledigen, verbringe ich meine Tage dort und ziehe mich abends in ein kombiniertes Büro-Schlafzimmer zurück. Der Morgen beginnt mit einer Dusche, dann betrete ich gegen 8:00 Uhr das Atelier (Werkraum) und mache mich mit den notwendigen Materialien an die Arbeit.
Gedanken rasen wie Blitze und drängen unseren Körper dazu, sich ihrem Tempo mit Inbrunst anzupassen. Skulpturen und Installationen sind dieser Dynamik ähnlich. Gegenwärtig verbringe ich etwa 5 bis 6 Stunden im Atelier (Werkraum), da meine körperlichen Kräfte im Vergleich zu früher nachgelassen haben. Es ist drei Jahrzehnte her, dass ich mich zum ersten Mal in dieser Hügellandschaft niedergelassen habe.

JUNG: Allgemein scheint es so zu sein, dass viele Künstler ihre Arbeiten auf die Betrachtung von Strukturen ausrichten, während Ihre Kreationen eher auf die Erkundung von Prozessen ausgerichtet sind. Ich gehe davon aus, dass diese Prozesse die Grundlage für alle Ihre Werke bilden, auch für Ihre Skulpturen. Verstehe ich das richtig?

LEE: Ich schätze Ihren tiefen Einblick. Ich weiß, dass Synchronizität im 20. Jahrhundert verworfen wurde. Wir sehen uns in jedem Moment mit Geschichten aus verschiedenen Zeiten verwoben. Es wäre in der Tat schön, wenn wir auch die konzeptionelle Fiktionalität erkennen könnten, wenn wir uns im jeweiligen Moment mit Kunstwerken beschäftigen.

JUNG: In den späten 1960er Jahren hielten zahlreiche Künstler entweder an der geometrischen Abstraktion fest oder beschäftigten sich mit avantgardistischen, experimentellen Kreationen. Wie war das bei Ihnen?

LEE: Inmitten des Koreakrieges hatte ich das Glück, dass sich meine prägenden Jahre in der Grundschule in einer relativ günstigen Bildungsatmosphäre abspielten. In der vierten Klasse hatte ich das Privileg, Malerei, Kalligrafie und Kunsthandwerk als Pflichtfächer unter der Leitung eines Kunstlehrers kennenzulernen. Außerhalb des Lehrplans nahm ich auch

an einem Kunstkurs im Rahmen einer außerschulischen Aktivität teil und beteiligte mich sogar an Kunstwettbewerben.

Während meiner Mittel- und Oberschulzeit wurde ich dann bei außerschulischen Clubaktivitäten von freundlichen Kunstlehrern angeleitet, die mich in die Welt der impressionistischen Kunst und der kubistischen Maler einführten. Als ich später eine Kunsthochschule besuchte, begann ich, mich mit den Strömungen des Fauvismus, des Surrealismus, des *Art Informel* und des abstrakten Expressionismus zu beschäftigen.

Nach Abschluss meines Studiums verspürte ich angesichts der ständig wechselnden Trends in der westlichen Kunst, darunter Pop Art, optische Kunst und Kinetik, ein Gefühl der Traurigkeit. Es war entmutigend zu sehen, wie unsere Kunstwelt von diesen Trends geleitet wurde. Die Künstler meiner Zeit waren sich dieser Situation sehr bewusst. In den ersten fünf Jahren nach meinem Abschluss beschäftigte ich mich mit Imitationsversuchen. In dieser Zeit vollzog sich in der westlichen Kunstwelt ein bedeutender Wandel.

Eine beträchtliche Anzahl von Künstlern verlagerte ihren Schwerpunkt von der Architektur auf die natürliche Umgebung. Verschiedene künstlerische Ausdrucksformen, darunter Land Art, Installationen, Sky Art, Events, Performances und Happenings, entwickelten sich zu Wegen für experimentelle Erkundungen und suchten nach neuen Formen, die in die heutige Zeit passen und über den konventionellen modernen Rahmen hinausgehen. Dieses Ereignis hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die Künstler unserer Generation in Ostasien. Es symbolisierte die Möglichkeiten der grenzenlosen Erforschung aller Kunstformen.

Während der 3. Gruppenausstellung 1971 stellte ich eine Arbeit mit dem Titel „Abschied von der modernen Kunst" vor, die unter dem Thema „Sincheje", was übersetzt „Ein neues System" bedeutet, als Ahnenritus präsentiert wurde. Dies markierte einen Wendepunkt, der es mir ermöglichte, in meinen nachfolgenden Werken Ideen frei und ohne Zwang zu erforschen.

JUNG: Was kann man unter der Prämisse von Strukturen und Prozessen in Kunstwerken als das Wesen (die Substanz) von Dansaekhwa betrachten, das Elemente der koreanischen Gegenwartskunst wie ein schwarzes Loch in sich aufnimmt? Ich bin an Ihrer Perspektive interessiert.

LEE: 1978 besuchte der Kunstkritiker Bang Geun-taek (1929-1992) meine Einzelausstellung in der „Hanguk Gallery" in Seoul. Während seines Besuchs erwähnte Herr Bang, dass er den Begriff „monochrom" geprägt habe, um das Werk eines Künstlers zu charakterisieren. Ich habe diese Information später durch Durchsicht des Artikels verifiziert.

Vor einigen Jahren ergriff das Nationale Museum für moderne und zeitgenössische Kunst die Initiative und konzipierte die Ausstellung „Dansaekhwa". In der Folgezeit veranstalteten zahlreiche Galerien ebenfalls Ausstellungen mit dem Ziel, die koreanische Kunst, die „Dansaekhwa" verkörpert, zu präsentieren. Es wurden verschiedene Ausstellungen mit dem Titel „Dansaekhwa" organisiert, und soweit ich weiß, hat dieses Genre international Anerkennung gefunden.

Vor etwa ein oder zwei Monaten wurde auf dem „Seminar zur Feier der Materialspende" der Tokyo Gallery im Nationalmuseum für moderne und zeitgenössische Kunst eine Diskussion über den möglichen Ursprung des Begriffs „monochrom" geführt. Diese Diskussion drehte sich um die Vorstellung, dass der Begriff „monochrom" durch die Bemühungen des japanischen Kritikers Yusuke Nakahara (1931-2011) eingeführt wurde, der 1975 eine Ausstellung koreanischer Künstler mit dem Titel „<White>„ kuratierte. Bei der Übersetzung dieses Begriffs ins Koreanische wurde das Wort „Dansaekhwa" vorgeschlagen, um „monochrom" zu ersetzen.

In diesem Zusammenhang äußerte der auf dem Seminar anwesende japanische Kritiker Toshiaki Minemura (1936-) seine Zweifel an dem Begriff „monochrom". Er betonte, dass er den Begriff „monochrom" nicht für überzeugend halte, und sprach sich dagegen aus, ihn durch die direkte Übersetzung „Dansaekhwa" zu ersetzen.

Ich stimmte mit seiner Sichtweise überein. Ich weiß, dass der Begriff „monochrom" seine Wurzeln in der westlichen Kunstgeschichte hat, zum Beispiel bei „Malewitsch", der die reine Abstraktion anstrebte, bei „Yves Klein", der das Internationale Klein-Blau (IKB) patentierte, und bei „Robert Ryman", der als Maler weißer Bilder bekannt ist und Wiederholung und Materialität betont.

Die Kunstwerke, die gemeinhin als „Dansaekhwa" bezeichnet werden, waren in der Ausstellung „Koreanische experimentelle Kunst in den 60er und 70er Jahren", die 2023 stattfand, nicht vertreten. Meiner Meinung nach lag Mitte bis Ende der 1970er Jahre der Schwerpunkt auf den Werken bestimmter Künstler, die sich auf Wiederholungen und

Materialität konzentrierten. Dieser künstlerische Ansatz erregte große Aufmerksamkeit und beeinflusste auch den Stil einiger anderer Künstler.
Andererseits ist nicht zu leugnen, dass Künstler, die sich in den 1970er Jahren mit verschiedenen Formen beschäftigt haben, eine allmähliche Abnahme ihrer kreativen Intensität erleben. Darüber hinaus ist es in der internationalen Kunstszene, in der die koreanische Sprache nicht weit verbreitet ist, nicht ungewöhnlich, dass Menschen den Begriff „Dansaekhwa" fälschlicherweise mit einer Art flacher Malerei koreanischer Künstler in Verbindung bringen.

JUNG: In den späten 1970er Jahren entwickelte sich die monochrome Malerei, indem sie das Konzept des „Naturalismus", das Kim Wonryong im Zusammenhang mit der koreanischen Kunst erläuterte, mit einem anderen Ansatz verband. Dieser Ansatz wurde mit den Grundprinzipien der französischen Bewegung der *Support Surfaces* oder der von Henri Focillon (1881-1943) skizzierten Morphologie der Kunst verschmolzen, die damals von LEE Il eingeführt wurde. Diese Verschmelzung zielte darauf ab, eine monochromatische Malerei zu charakterisieren, die einen „generativen Raum, in dem sich Materialität und Spiritualität vereinen", hervorhebt, der oft als „Pan-Naturalismus" bezeichnet wird.
Aus meiner Sicht unterscheidet sich diese Interpretation erheblich von der zeitgenössischen Vorstellung von monochromer Malerei, wie wir sie heute gemeinhin verstehen. Ich bin daran interessiert, Ihre Gedanken zu diesem Thema zu hören, weil ich glaube, dass dies Ihre ästhetischen und künstlerischen Perspektiven deutlich machen könnte, indem Sie die Unterschiede zwischen dem Konzept der monochromen Malerei und der Art Ihrer Arbeit erklären.

LEE: Ich glaube, dass ich als Künstler nicht über das nötige Fachwissen verfüge, um eine umfassende Erklärung dazu abzugeben. Nichtsdestotrotz findet der Begriff „Pan-Naturalismus" in der Diskussion um naturfreundliche Konzepte Anklang. Die Vorstellung von einem „generativen Raum, in dem sich Materialität und Spiritualität vereinen", ist ein wiederkehrendes Thema in der modernen Kunsttheorie. Man denke zum Beispiel an die Zeichnungen eines Kindes in einem Skizzenbuch, an Chusas Gemälde auf koreanischem Papier und an Van Goghs strukturierte Leinwandarbeiten. Im Kontext des modernen

Denkens bilden diese verschiedenen Materialien zusammen einen „generativen Raum". Dieser Rahmen unterstreicht, dass diese Materialien nicht nur als „Objekte" wahrgenommen werden sollten. Stattdessen sollte der Betrachter als Teilnehmer in sie mit einbezogen werden. Damit soll betont werden, dass die Interpretation für jeden einzelnen Teilnehmer oder Betrachter unterschiedlich ausfallen kann. Aus meiner Sicht liegt der Unterschied zwischen der Moderne und der Gegenwart in den Begriffen „Objekt" und „gemeinsam".

Wie zuvor erwähnt, glaube ich, dass der Begriff „Dansaekhwa" selbst und die damit verbundenen Kunstwerke von Anfang an Elemente enthielten, die zu Missverständnissen führen konnten. Neben Robert Ryman (1930-2019), der die Bedeutung von Wiederholung und Materialität hervorhob, erlangte der Graffiti-Künstler Edwin Parker Cy Twombly Jr. (1928-2011) in den 1970er Jahren mit seinen sich wiederholenden Arbeiten Anerkennung. Die in seinen späteren Jahren entstandenen Gemälde, die sich durch den unstrukturierten Auftrag gelber und roter Farben mit dem Pinsel auszeichnen, gelten jedoch als Kunstwerke, die eine Aura von anmutiger Energie ausstrahlen. Die repetitiven Gemälde von Agnes Martin (1912-2004) aus den 1960er und 1970er Jahren, von denen man annimmt, dass sie vom Zen-Buddhismus beeinflusst sind, rufen bei mir ein Gefühl der Reinheit und Einfachheit hervor. Es ist unbestreitbar, dass unsere unbewusste Verbindung zu den reichen Traditionen des Konfuzianismus, des Buddhismus, des Taoismus und des Neokonfuzianismus dazu führen kann, dass uns diese Kunstwerke vertraut vorkommen.

Dennoch bin ich mir bewusst, dass ich mich mit dieser Art von künstlerischer Arbeit wahrscheinlich auf ein Gebiet begeben würde, das meine Fähigkeiten übersteigt. Künstler neigen dazu, ihre Interessengebiete hartnäckig und grenzenlos zu verfolgen. Wenn ich mich auf diese Art der Beschäftigung einlasse, befürchte ich, dass ich meinen Alltag in der Realität aufgeben müsste, wenn ich meine eigene Veranlagung kennen würde. Außerdem stimmt die konzeptionelle Entwicklung der Zen-Philosophie nicht mit meinen persönlichen Vorlieben überein.

JUNG: Das Verständnis eines Gemäldes erfordert die Feststellung einer grundlegenden Ähnlichkeit zwischen unseren eigenen Erfahrungen und unserem vorhandenen Wissen. Dies impliziert, dass wir ein Kunstwerk wahrnehmen, indem wir die Konzepte und

Vorstellungen verwenden, die wir zuvor erworben haben oder die uns beigebracht wurden. Dieser Ansatz scheint im Gegensatz zu Ihrem Standpunkt zu stehen. Ich bin an Ihren Überlegungen zu diesem Thema interessiert.

LEE: Ein Konzept bezieht sich auf ein umfassendes Verständnis eines Objekts oder Phänomens. Dennoch sind Konzepte im Wesentlichen abstrakt und hypothetisch. In der klassischen Physik konnte jedes Objekt, das einer Kraft ausgesetzt war, vorhergesagt werden. Im 20. Jahrhundert wurden Fortschritte bei der Erforschung der mikroskopischen Welt durch das „Doppelspaltexperiment" mit Licht erzielt. Dieses Experiment zeigte, dass sich das Licht beim Durchgang durch einen Spalt von einem wellenförmigen Zustand vor der Beobachtung in eine teilchenförmige Form verwandelt, wenn es beobachtet wird. Dieses Experiment unterstreicht die Idee, dass wir nicht von der Welt isoliert sind, sondern organisch mit ihr verbunden sind.
Selbst wenn wir uns ein Konzept vorstellen, können in dem Moment, in dem wir darüber nachdenken, zahlreiche Sinnesorgane mit Lichtgeschwindigkeit unglaublich viele verschiedene Aktionen ausführen. Mein kreativer Prozess beinhaltet eine kontinuierliche Erforschung meiner Arbeit, nicht als bloßes Konzept, sondern vielmehr als Streben nach einer spezifischen Form, die den Genuss von Bildern in Lichtgeschwindigkeit ermöglicht.

JUNG: Die Menschen entdecken in Ihrer Kunst oft Darstellungen von Enten, Schiffen und Hirschen. Sie glauben, dass Ihr Werk deren Existenz durch die Realität (Substanz) hervorbringt, die sich aus der komplizierten Beziehung zwischen Abstraktion und Darstellung ergibt. Wie stehen Sie zu dieser Interpretation?

LEE: Enten, Schiffe und Hirsche haben abstrakte Bedeutungen. Da jeder Beobachter eine andere Erfahrung macht, begreift er diese Objekte lediglich in einer begrifflichen Weise. Die Realität (Substanz) ist ein vager Begriff. Doch die als „Konzept" bezeichnete Entität hat keine tatsächliche Existenz. Wir selbst sind nicht greifbar, sondern Phänomene der rätselhaften, organischen Struktur des Kosmos.

JUNG: Zahlreiche Betrachter sind der Meinung, dass jedes Kunstwerk eine Botschaft

vermittelt, und es gibt eine Fixierung auf die Entdeckung dieser Botschaft. Braucht abstrakte Kunst auch eine Botschaft? Besitzt Ihre Kunst eine Botschaft? Wenn ja, was ist die spezifische Botschaft, die Sie vermitteln wollen?

LEE: Bei der Auseinandersetzung mit diesen schwierigen Fragen greife ich oft auf die folgende Anekdote zurück. Eine Person, die im Besitz meiner Kunstwerke war, stellte mir einmal eine Frage. „Ihr Werk, das die Wand schmückt, scheint sich bei jeder Betrachtung zu verändern, und ich finde diese neuen Entdeckungen ziemlich überraschend."
Ich betrachte diese Fragen als wichtige Quellen der künstlerischen Motivation. Die Welt zu beobachten und zu begreifen bedeutet, sich mit dem Reservoir der eigenen Erinnerungen auseinanderzusetzen. Daher möchte ich, dass meine Werke bei jedem Betrachter, der ihnen begegnet, auf subtile Weise unterschiedliche Interpretationen hervorrufen. Folglich ist es mein ständiges Bestreben, dass der Betrachter dieses Phänomen anerkennt und begreift. Jedes meiner Kunstwerke, ob ereignisorientiert, installativ oder zweidimensional, kreist um dieses Konzept, das das Kernmotiv meines Schaffens darstellt.

JUNG: Wenn wir davon ausgehen, dass KI oder Maschinen in kreativen Bereichen wie der Kunst überragende Leistungen erbringen können, welche besonderen Aufgaben können dann Menschen, insbesondere Künstler, erfüllen?
LEE: Vor einigen Monaten äußerte ein angesehener Wissenschaftler auf diesem Gebiet, der zufällig ein Verwandter von mir ist, seine Besorgnis über dieses Thema und empfahl mir freundlicherweise, ein Experiment zu machen. Der Vorschlag lautete, ein gewünschtes Gemälde in einen Computer einzugeben, der die fortschrittlichste Softwareanwendung verwendet, und das Ergebnis des Prozesses zu beobachten. Dennoch bleibt der Unterschied zwischen KI und Menschen nach wie vor groß. Ich bin der Meinung, dass sich die Arbeit unserer Menschen von der der KI grundlegend unterscheidet. Die Lebensgeschichte eines jeden Einzelnen ist so grenzenlos wie das Universum. Angesichts einer Weltbevölkerung von 8 Milliarden Menschen wird die Erfassung aller kosmischen Dimensionen zu einem noch schwierigeren Unterfangen.
In der bevorstehenden Ära der fortgeschrittenen KI-Entwicklung ist es von entscheidender Bedeutung, die kosmische Struktur im Auge zu behalten. Die vorherrschende Meinung ist,

dass unser menschliches Verständnis des Universums nur einen winzigen Bruchteil seiner Gesamtheit ausmacht.

JUNG: Halten Sie sich bei der Auswahl von Titeln für Ihre Kunstwerke oder Ausstellungen an bestimmte Prinzipien oder Verfahren? Oder ergeben sie sich spontan, so wie Sie beim Malen einem Rhythmus folgen? Welchen Titel stellen Sie sich für diese Ausstellung vor?

LEE: In meinen jüngeren Jahren bevorzugte ich oft den Titel „Ohne Titel". Ich war bestrebt, jedem Kunstwerk eine autonome Identität zu verleihen, da ich befürchtete, dass ein bestimmter Titel seine inhärente Autonomie einschränken könnte.
Um das Jahr 2000 wurden Titel wie „Von einer Insel" oder „Am Fluss" eher metaphorisch verwendet, als dass sie sich auf bestimmte geografische Namen bezogen. Ich fand Gefallen an Titeln, die unbenannte Flüsse und Inseln umfassten. Später habe ich dann philosophische Begriffe wie „Leere" und „Schöpfung" in meine Titel aufgenommen.
Letztes Jahr wählte ich für eine gemeinsame Ausstellung mit meinem Kollegen KWON Suncheol in der Galerie „Changseong-dong Laboratory" in Seoul den Titel „Ein freudiger Herzschlag". Die Galerie befand sich genau in dem Viertel, in dem sich während meiner Studienzeit mein Atelier (Werkraum) befand. Aus einem unerklärlichen Grund ist mein Herz jedes Mal, wenn ich in diese Gegend zurückkehre, von einem Gefühl der Freude und Aufregung erfüllt.
Diese Einzelausstellung meiner Skulpturen ist ein bedeutendes Ereignis, vier Jahrzehnte nachdem ich mich der Bildhauerei verschrieben habe. In dem Bestreben, eine neue, von Freude erfüllte Reise anzutreten, habe ich die Ausstellung „Der Wind weht (über die Bildhauerei)" genannt, ein Satz, der auch in einem bekannten Lied vorkommt. Wenn ich diesem Titel eine besondere Bedeutung zuschreiben würde, dann wäre es meine Absicht, auf sanfte Weise die Idee zu vermitteln, dass alle Wesen in einem organischen Netz miteinander verbunden sind.

JUNG: Gibt es Schriftsteller, Künstler oder Philosophen, deren Werke einen tiefen Eindruck auf Sie gemacht haben?

LEE: Ich bin der Überzeugung, dass die Entwicklung eines Künstlers nicht isoliert abläuft. Die Perspektive eines Künstlers im Bereich der Kunstgeschichte wird durch komplizierte Zusammenhänge geformt, die Lernen, Vermächtnis, Kritik und die Schaffung neuer Sichtweisen umfassen.

Von klein auf war ich von Erwachsenen in meiner Familie umgeben, die eine Vorliebe für Kunst hatten. Außerdem erhielt ich engagierte Unterstützung von Kunstlehrern. Trotz der schwierigen Umstände, die in meinem Land zu dieser Zeit herrschten, gelang es mir, ein großes Interesse an wertvollen künstlerischen Ressourcen zu entwickeln. Als ich in das junge Erwachsenenalter eintrat, machte ich es mir zu einem vorrangigen Ziel, zur Modernisierung der koreanischen Kunst beizutragen, wobei ich dieses Bestreben mit meinen persönlichen Wünschen in Einklang brachte.

Zu diesem Zweck musste ich mir die neuesten Informationen beschaffen, um die avantgardistischen Kunstströmungen in den entwickelten Ländern zu verstehen. Durch den Informationsaustausch mit Künstlerkollegen setzte ich mich in den 1970er Jahren aktiv mit der koreanischen zeitgenössischen Kunstbewegung auseinander. Die Entwicklung der modernen und zeitgenössischen westlichen Kunst hat unbestreitbar alle nachfolgenden Generationen beeinflusst, auch meine eigene. Ich erkannte auch, wie wichtig es ist, als zeitgenössischer Koreaner unser kulturelles Erbe oder unsere spirituelle Geschichte zu begreifen, um die Methodik der zeitgenössischen Kunst mit diesem Wissen zu durchdringen. Folglich widmete ich diesem Unterfangen eine bestimmte Zeitspanne.

Angetrieben von diesem Ziel unternahm ich allein eine Reise, um die alte Kunst Koreas zu erforschen. In jüngerer Zeit habe ich mich inmitten eines ländlichen Lebens mit unstrukturierter Lektüre beschäftigt und mich mit Themen wie der übergreifenden Entwicklung des Neokonfuzianismus, des Yangmingismus und der Philosophie der Joseon-Dynastie sowie der modernen Physik auseinandergesetzt.

Wenn ich über die Menschen nachdenke, die mich beeinflusst haben, erinnere ich mich an den Satz „三人行必有我師" aus den Analekten des Konfuzius, den ich in der Mittelstufe im Unterricht über die chinesischen Klassiker kennen gelernt habe. Dieses Sprichwort drückt aus: „Wenn drei Menschen zusammen gehen, so muss einer mein Lehrer sein", oder allgemeiner ausgedrückt: „Ich kann von jedem lernen, indem ich seine Tugenden annehme und seine Fehler vermeide." In ähnlicher Weise gehören zu meinen Mentoren Künstler, die

Zeitgenossen sind, und solche aus älteren Generationen, Pädagogen und all die „Visionäre" auf der ganzen Welt, die eine Rolle dabei gespielt haben, Weisheit durch verschiedene Wissens- und Informationsquellen zu entfachen.

JUNG: Die Welt verändert sich ständig, und Künstler stehen oft im Zentrum dieser Veränderungen. Gegenwärtig neigen Künstler besonders dazu, sich mit sozialen, politischen und ökologischen Themen zu beschäftigen. Mich interessiert, wie Sie diese aktuellen Trends einschätzen.

LEE: Menschen mit einer modernen demokratischen Ausrichtung sollten die Freiheit genießen, ihre Interessen und Standpunkte in Bezug auf ihre Umwelt in sozialen, politischen und ökologischen Dimensionen offen und gesund zum Ausdruck zu bringen. Allerdings können übermäßige und egozentrische Forderungen schädliche Ergebnisse erzielen.
Während meiner Zeit an der Universität habe ich enge Bindungen zu jüngeren Kollegen geknüpft, die für die Organisation dessen, was als „Volkskunst" Ausstellung bezeichnet wurde, unbestimmte Suspendierungen in Kauf nahmen. Im Jahr 1974 habe ich gemeinsam mit einer Vielzahl von Künstlern mit unterschiedlichen Neigungen am ersten Daegu Festival für zeitgenössische Kunst in Korea teilgenommen. Für die Zukunft sehe ich die Kunst auf dem Weg, sich in Richtung der Erkundung immer vielfältigerer Standpunkte zu entwickeln, die im Einklang mit den Fortschritten und Veränderungen sowohl in der Wissenschaft als auch in der Gesellschaft stehen.

JUNG: Ist es falsch zu sagen, dass Künstler die Wegbereiter für Veränderungen in der Welt waren?
LEE: Galileo Galilei, aktiv im 16. bis 17. Jahrhundert, nutzte teleskopische Beobachtungen, um die von Nicolaus Copernicus (1473-1543) vorgeschlagene heliozentrische Theorie voranzubringen. Seine Beiträge überbrückten den Übergang von der Renaissance zur Moderne und förderten die Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens. Im 17. Jahrhundert bemühte sich René Descartes (1596-1650), eine vielseitige Persönlichkeit in

Philosophie, Mathematik und Wissenschaft, die Wahrheit der materiellen Welt durch seine berühmte Aussage „Ich denke, also bin ich" zu etablieren. Diese Aussage sollte die unverzichtbare Existenz des Selbst als denkende Entität bekräftigen und markierte den Beginn des modernen philosophischen Denkens. Im 17. und 18. Jahrhundert enthüllte Isaac Newton (1643-1727) das „Gesetz der universellen Gravitation", das besagte, dass alle Himmelskörper im Kosmos eine gegenseitige Anziehung ausüben, und er systematisierte das Rahmenwerk der „Newtonschen Mechanik". Damit spielte er eine entscheidende Rolle bei der Förderung der modernen Wissenschaft.

Im frühen 20. Jahrhundert, genau im Jahr 1905, führte Albert Einstein (1879-1955) die Relativitätstheorie ein und bestätigte die Äquivalenz von Masse und Energie. Er zeigte, dass grundlegende Begriffe wie Masse, Länge und Zeit relative Eigenschaften aufweisen, die vom Standpunkt des Beobachters abhängen, und dass die einzige Unveränderlichkeit die Lichtgeschwindigkeit ist. Anders ausgedrückt lehnte er das Konzept der Gleichzeitigkeit ab, indem er die Untrennbarkeit von Zeit und Raum behauptete. Darüber hinaus unterstützte er die Vorstellung, dass jedes Objekt mit Masse in Energie umgewandelt werden kann, und legte so das grundlegende Rahmenwerk für die Kernphysik. Im Jahr 1916 veröffentlichte Einstein seine allgemeine Relativitätstheorie, die vorschlug, dass intensive Gravitationsfelder die Biegung des Lichts verursachen können. Könnte allein diese Theorie eine ausreichende Erklärung für das Entstehen und die Entwicklung des gesamten Universums liefern?

Im Jahr 1913 führte Niels Henrik David Bohr (1885-1962) aus Dänemark das „Bohrsche Atommodell" ein. Darüber hinaus veröffentlichte Werner Karl Heisenberg (1901-1976) im Jahr 1927 das „Unschärfeprinzip". Dieses Prinzip verkörpert einen Grundpfeiler der Quantenmechanik, bei dem der Akt der Beobachtung der Position eines Teilchens den beobachteten Zustand beeinflusst.

Auf diese Weise haben führende Wissenschaftler aus verschiedenen Epochen Pionierarbeit geleistet, um die menschliche Zivilisation umzugestalten, sie von klassischen Idealen zur modernen Ära und anschließend zur zeitgenössischen Bühne zu führen. Philosophen, Schriftsteller und Künstler haben sich bemüht, ihre Einsichten durch logische Diskurse oder künstlerischen Ausdruck zu vermitteln, die mit diesen transformatorischen Bemühungen in Einklang stehen.

JUNG: Wie wichtig sind Vorbereitungs- und Planungsprozesse für Ihre Arbeit?

LEE: Natürlich kann dies von Künstler zu Künstler unterschiedlich sein. Wenn mein Geist darauf ausgerichtet ist, ein künstlerisches Experiment oder Abenteuer mit Materialien zu beginnen, die ständig im Fokus meiner Arbeit stehen, setze ich es ohne Zögern um. Gelegentlich können auch neue Vorbereitungen in den Arbeitsprozess integriert werden.
Ich wünsche mir immer, dass die Bilder in meinen Kunstwerken mit Lichtgeschwindigkeit aufsteigen und mit dem Publikum interagieren, ihnen ermöglichen, die lebendigen Rhythmen des Lebens zu genießen.

JUNG: In gewisser Weise können Ihre Kreationen, insbesondere Ihre Skulpturen, als autonome Entitäten betrachtet werden. Wenn sie einfach geworfen werden, nehmen sie natürlich unterschiedliche Formen an. Welche Rolle spielt also der Künstler? In welchem Maße bleibt ein Kunstwerk im Besitz seines Schöpfers?

LEE: Ich bemühe mich darum, moderne Kunstformen zu vermeiden, die Mitgefühl aus einer subjektiven Perspektive herausfordern und das Selbst ins Zentrum des Universums stellen. Der Klumpen Ton, der dazu bestimmt ist, in Form geworfen zu werden, nimmt seine Form durch die Verschmelzung verschiedener Faktoren an, einschließlich der inhärenten Eigenschaften des Tons, des Feuchtigkeitsgehalts, des Zustands des Arbeitsraumbodens, des Zustands des Geistes und Körpers des Künstlers und der Gesamtatmosphäre im Innenraum.
Die Rolle des Feuers ist ebenfalls entscheidend, wenn man mit Terrakotta und Keramik arbeitet. Anstatt zu betonen, dass diese Kunstwerke ausschließlich aus meiner eigenen Subjektivität stammen, ist mein Bestreben, dass der kreative Prozess etwas ist, das jeder schätzen kann. Dies beinhaltet die Freude an den allmählichen und harmonischen Schritten der Schöpfung, alles im natürlichen Ablauf der Dinge.

JUNG: In Ihrer Malerei und Skulptur scheint ein erheblicher Teil des Prozesses durch Zufälligkeit (Zufall) beeinflusst zu sein, und die Verantwortung des Künstlers für das

endgültige Ergebnis zeigt sich als Risiko oder Belohnung. Wie definieren Sie also „Fertigstellung" in Ihrer Kunst? Bedeutet es das Zusammenführen aller Elemente? Oder zeigt es eher ein wachsendes Gefühl der Freiheit ohne die Notwendigkeit, den Prozess fortzusetzen? Kann es sogar bedeuten, zu erkennen, dass nichts weiter hinzuzufügen ist?

LEE: Das Konzept der „Fertigstellung" wird bedeutungslos, wenn wir die komplexen Handlungen empfindlicher Sinnesorgane, geistiger Funktionen und der persönlichen Begegnungen, die mit ihnen verflochten sind, sowie die Interaktionen zwischen allen Lebewesen als organisch miteinander verbunden im Kosmos betrachten. Ich habe versucht, Kommunikation als künstlerisches Medium zu verwenden und einfache Bilder oder Ereignisse als Gegenstand für Kunst zu wählen.
Diese Kreationen kommen jedoch nicht so zustande, wie ursprünglich beabsichtigt; stattdessen entfalten sie sich als Abfolge von Zufälligkeiten. Beobachter, die diesen Kunstwerken gegenüberstehen, würden die sich ständig verändernden Dynamiken in diesem Prozess wahrnehmen können. Daher wird das Verständnis meiner Kreationen einfacher, wenn Sie sie mit dem Konzept der „Entropie" in Verbindung bringen, das häufig in zeitgenössischen Diskursen diskutiert wird.
Meine Kreationen beinhalten die Verwendung des hypothetischen „Dialogs" als Grundlage für die Kommunikation. Um eine tiefere Form der Kommunikation zu erreichen, die stark bewegende Momente hervorruft, muss ich die Intensität meiner Aura-Energie erhöhen.

JUNG: Nachdem Sie ein Kunstwerk abgeschlossen haben, frage ich mich, ob Sie sich in einen fortlaufenden Prozess der Ergänzung und Verfeinerung begeben oder ob Sie davon Abstand nehmen, das Werk zu überarbeiten, sobald es als fertig betrachtet wird.

LEE: Normalerweise begebe ich mich nicht in laufende Verfeinerungsprozesse. Mein Atelier (Werkraum) ist voller Kunstwerke, die auf Misserfolge gestoßen sind. In letzter Zeit habe ich Zeit darauf verwendet, sie zu „entsorgen", wann immer ich einen Moment übrighabe.

JUNG: Zeitgenössische Kunst und zeitgenössische Physik, insbesondere die „Quantenphysik, die postuliert, dass Gedanken die Realität formen", zeichnen sich durch ihre relativistische

Natur aus und stellen etablierte Normen und universelle Gültigkeit in Frage, um neue Verbindungen zu Objekten in verschiedenen Kontexten herzustellen. Trotz der inhärenten Schwierigkeit, Inhalte durch ikonografische Darstellung zu vermitteln, bemühen wir uns oft, sie durch ikonografische Symbole auszudrücken, was zu einem Widerspruch führt. Trotz Ihrer Diskussionen über die Grenzen von Malerei und Skulptur in Ihrer Kunst setzen Sie sich weiterhin mit bildlichen Schöpfungen auseinander. Könnten Sie diese offensichtliche Widersprüchlichkeit bitte erklären?

LEE: Im Laufe der Geschichte ist die Beziehung zwischen künstlerischem Ausdruck und Wertschätzung eng mit dem Denken der Zeit verbunden. Mir scheint, dass jeder Bestandteil organisch von den vorherrschenden Strömungen des Denkens geleitet wurde. Ich bemühe mich, „Ihren hervorgehobenen Widerspruch" für meine Kunst zu nutzen.

JUNG: Fälle von Transwissenschaft existieren tatsächlich. Dies sind Situationen, in denen eine Frage zwar an die Wissenschaft gestellt werden kann, aber über ihren Lösungsbereich hinausgeht. Die Begrenzung ergibt sich, weil die Wissenschaft Erklärungen in einer für den Konsum und das Verständnis geeigneten Sprache erfordert, was sie von Natur aus einschränkt. Die Kunst steht vor einer ähnlichen Situation. Selbst wenn man versucht, zu einem völlig unbeschriebenen Blatt zurückzukehren und die Betrachtung von vorne zu beginnen, ist es unmöglich, einen wirklich makellosen Ausgangspunkt zu erreichen. Dieses Prinzip erstreckt sich auch auf Gedanken, da Gedanken zwangsläufig Gestalt annehmen und durch Sprache erklärt werden. Folglich wurde die von uns verwendete Sprache nicht aus dem Nichts geboren; stattdessen verwenden wir vorhandene Sprache im Sinne dessen, dass ihre Existenz eine inhärente Gegebenheit ist.
Daher kann die Essenz unserer aktuellen Diskussion in der Vorstellung zusammengefasst werden, dass Sie bestreben, Kunst zu schaffen, die die Grenzen der Philosophie und Sprache überwindet, indem Sie sich mit Denkprozessen jenseits sprachlicher Einschränkungen beschäftigen. Gibt es einen weiteren Aspekt, den Sie in meine Sichtweise auf Ihre Perspektive einbeziehen möchten?

LEE: In der Vergangenheit arbeitete die klassische Physik unter der Annahme, dass

Beobachtung, Messung und Schlussfolgerung aufgrund der Existenz einer von uns getrennten äußeren Welt möglich waren. Im Gegensatz dazu behauptet die moderne Physik, insbesondere die Quantenmechanik, dass es nicht möglich ist, die Realität zu beobachten, ohne das beobachtete Objekt zu verändern. Nach der Quantenmechanik gibt es keine Objektivität. Wir sind ein Teil der Natur, und wir können der Realität nicht entkommen, dass die Natur, während wir die Natur studieren, im Wesentlichen sich selbst studiert. Deshalb bemühe ich mich, eine Kommunikation mit einer einfachen und bescheidenen Denkweise aufzubauen, mit dem Ziel, ein Gefühl von „zusammen mit der Natur" zu fördern. Vielen Dank.

Interviewer: JUNG Joon-mo / Kurator und ehemaliger Leiter der Abteilung für Kuration und Forschung am Nationalmuseum für moderne und zeitgenössische Kunst Koreas (MMCA)