

# **Dansaekhwa: een transculturele lezing.**

Masterscriptie

**Freek Goldberg**

**6296068**

**14 – 06 – 2024**

**Eerste lezer: dr. Patrick van Rossem**

**Tweede lezer: dr. Wendy Wiertz**

**Faculteit Geesteswetenschappen**

**Departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis**

**Universiteit Utrecht**

## **Inhoudsopgave**

|   |    |
|---|----|
| Samenvatting  | 3  |
| Inleiding   | 4  |
| Hoofdstuk 1 – Achtergrond en Koreaanse identiteit                   | 8  |
| Artistieke praktijken   | 13 |
| Internationale contacten en tentoonstelling                         | 24 |
| Hoofdstuk 2 – de <i>contact zone</i> en <i>multiple modernities</i> | 26 |
| <i>Museums as contact zones</i>                                     | 28 |
| Kritische reflectie op de <i>contact zone</i>                       | 30 |
| <i>Multiple modernities</i>   | 32 |
| Hoofdstuk 3 – Een transculturele lezing                             | 35 |
| Dansaekhwa en de <i>contact zone</i>                                | 35 |
| Dansaekhwa en <i>multiple modernities</i>                           | 41 |
| Conclusie   | 43 |
| Literatuurlijst   | 45 |

## Samenvatting

Dansaekhwa verwijst naar een serie ongelijksoortige, abstracte kunstwerken gemaakt door Zuid-Koreaanse kunstenaars in de periode 1960 - 1980. Het conceptuele paradigma wat ten grondslag lag aan de artistieke praktijken van de verschillende kunstenaars was grotendeels gestoeld op het verkennen en benadrukken van de fysieke aard en vorm van het kunstwerk. In veelal aardse tonen als bruin, zwart en wit onderzochten kunstenaars als Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yun Hyong-keun en Ha Chong-hyun de schilderkunst als medium. Zij zagen het als een soort actie of methode, en benadrukten de fysieke kwaliteiten door esthetische en materiële eigenschappen te testen. Daarmee trachtten zij grip te krijgen op de natuur en de wereld in een turbulente sociaal-politieke context. In de nasleep van de Japanse bezetting en de Korea-oorlog resulteerde de militaire staatsgreep van Park Chung-hee in de promotie van een internationaal herkenbare Zuid-Koreaanse identiteit. De monochrome werken van Dansaekhwa moesten hieraan bijdragen. Deze scriptie onderzoekt aan de hand van de theorieën *contact zone* en *multiple modernities* hoe een transculturele lezing tot nieuwe inzichten leidt in de ontwikkeling van deze kunststroming in relatie tot internationale abstractie en Zuid-Koreaanse culturele tradities.

## Inleiding

Aan het begin van de jaren 50 vond er op het Koreaans schiereiland een oorlog plaats die de sociaal-culturele en artistieke scene in Zuid-Korea voorgoed zou veranderen. In de navolgende decennia kwam in Zuid-Korea een groep abstracte kunstschilders op die zich probeerde te schikken met de afschuwelijke gevolgen en veranderingen van de oorlog. Zij zouden een grote rol gaan spelen in de ontwikkeling en voortzetting van de moderne en hedendaagse Zuid-Koreaanse kunstgeschiedenis. De kunststroming die wordt toegedicht aan deze groep kunstenaars draagt de naam Dansaekhwa, wat letterlijk uit het Zuid-Koreaans vertaald kan worden als ‘monochroom schilderij’. De focus ligt op de fysieke en materiële uitingen van de kunstenaar op het doek: kunstwerken die onder Dansaekhwa geschaard worden zijn in het algemeen abstracte en tactiele werken in aardse tonen zoals bruin, zwart en wit, maar ook andere neutrale kleuren.<sup>1</sup> Dansaekhwa-kunstenaars hadden ieder een specifieke en eigenzinnige manier van werken ontwikkeld, variërend van het scheuren van Koreaans papier of doek, gebruik van inkt en olieverf, repetitieve verf- of penseelstroken en andere manieren van materiaalmanipulatie. Het resultaat waren op het oog minimalistische en non-figuratieve werken waarin de fundamentele waarden van de schilderkunst werden onderzocht in relatie tot de natuur, de wereld en ruimtelijkheid. Van groot belang hierin was de lichamelijke van de gebruikte methode, de manier waarop de fysieke handelingen zich lieten vertalen naar visueel waarneembare aspecten op het doek. De abstractie die de Dansaekhwa-kunstenaars nastreefden kwam voort uit de wil om meer grip te krijgen op het leven in de zware periode na de Koreaanse oorlog.<sup>2</sup>

Hoewel Dansaekhwa in Zuid-Korea en andere Aziatische landen als China en Japan een populair en bekend fenomeen is, is dit in het Westen minder het geval. Recente publicaties en tentoonstellingen hebben Dansaekhwa meer onder de aandacht gebracht bij een internationaal publiek, maar de hoeveelheid onderzoek dat heeft plaatsgevonden in het Westen naar deze stroming is nog vrij summier. Dit biedt mogelijkheden voor vervolgonderzoek dat kan voortbouwen op de al gepubliceerde onderzoeken, boeken en tentoonstellingen en kan bijdragen aan de uitbreiding van een groeiend internationaal discours. Op basis van de tot nu toe bestudeerde literatuur kan gesteld worden dat Dansaekhwa veelal is onderzocht binnen de eigen sociaal-culturele context waarin het is ontstaan. De relaties van Dansaekhwa met andere abstracte kunststromingen uit bijvoorbeeld het Westen zijn hierdoor naar de achtergrond verdreven, en dienen vooral om de stilistische ontwikkelingen binnen Koreaanse abstractie te verklaren. Niet alleen wordt daarmee het belang en de inhoud van Dansaekhwa ondermijnd, maar wordt ook een narratief in stand gehouden waar Dansaekhwa als minderwaardig wordt beschouwd ten opzichte van de Westerse tegenhangers. Een oplossing voor deze problematiek ligt mogelijk in de notie van transculturaliteit: een nog vrij recent theoretische invalshoek die voortborduurde op kritische aspecten van het postkoloniale discours, waaronder het ageren tegen Westerse dominante kunsthistorische narratieven en een machtsdiscrepancie tussen zogenaamde centra en periferieën. Transculturaliteit binnen de kunstgeschiedenis concretiseert deze kritische invalshoek en neemt cultuur als een theoretisch kader. Het wil kunst van buiten

---

<sup>1</sup> Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Dansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 1.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 1-2.

het Westen begrijpen binnen een multiculturele, of globale, context. Voor het onderzoek van deze scriptie zal getracht worden Dansaekhwa te benaderen vanuit een transculturele invalshoek. De onderzoeksvraag luidt daarom als volgt:

In hoeverre kan een transculturele lezing van het werk van de eerste generatie kunstenaars van het Zuid-Koreaanse Dansaekhwa (1960 – 1980) bijdragen aan een beter begrip van deze kunststroming?

Deze onderzoeksvraag gaat uit van eerder onderzoek door een onderscheid te maken in de generaties van Dansaekhwa-kunstenaars. Doordat Dansaekhwa een pas later geïdentificeerde ontwikkeling was in Zuid-Koreaanse abstracte kunst, is er geen sprake van rigide tijdsgrenzen die de stroming aanduiden. Tot op het heden zijn er kunstenaars van zowel de eerste als tweede en derde generatie actief die de artistieke taal van Dansaekhwa hanteren of erdoor geïnspireerd zijn in de eigen artistieke praktijk. Om tot een transculturele lezing te komen is daarom een verkenning nodig van de eerste generatie Dansaekhwa-kunstenaars. Door de ingewikkelde relatie met de Westerse en Aziatische abstractie waarmee zij in aanraking zijn gekomen te onderzoeken worden inzichten verkregen in hoe een transculturele lezing kan plaatsvinden. Tweede en derde generatie Dansaekhwa-kunstenaars treden in de voetsporen van de eerste generatie. De connectie tussen de abstracte kunst van het Westen en Zuid-Korea helder voor ogen krijgen kan als fundament dienen voor vervolgonderzoek waarin het werk van de latere generaties Dansaekhwa-kunstenaars onderzocht kan worden in een globale context. De keuze voor de kunstenaars is gebaseerd op de bestudeerde literatuur, waarin veelal dezelfde namen naar voren komen die als grondleggers van Dansaekhwa worden bestempeld. Het betreft de kunstenaars Lee Ufan (1936-), Park Seo-bo (1931- 2023), Kwon Young-woo (1926 – 2013), Yun Hyong-keun (1928 – 2007) en Ha Chong-hyun (1935-). Met een analyse van de artistieke praktijken en filosofieën zal de diversiteit van Dansaekhwa geïllustreerd worden.

Om tot een antwoord te komen op de centrale hoofdvraag zijn drie deelvragen geformuleerd, die ieder corresponderen met een hoofdstuk van deze scriptie:

- Wat is Dansaekhwa en welke kunstenaars kunnen worden verstaan onder de eerste generatie?
- Hoe kunnen de theorieën *contact zone* en *multiple modernities* gebruikt worden binnen de context van een transculturele lezing?
- Hoe kan je de transculturele theorieën mobiliseren om tot een begrip van Dansaekhwa te komen?

Hoofdstuk 1 be vraagt de betekenis van Dansaekhwa, welke kunstenaars kunnen worden verstaan onder de eerste generatie, en tot slot welke kunstenaars voor dit onderzoek representatief en relevant zijn om mee te nemen in een transculturele lezing. Doordat de hoeveelheid Dansaekhwa-kunstenaars zo groot is, is een selectie vereist van de kunstenaars die zowel een leidende rol hebben gespeeld in het ontstaan en de ontwikkeling van Dansaekhwa, als een aantoonbare connectie hebben gehad met de internationale abstracte en monochrome kunst van het Westen.

Voordat een transculturele lezing van Dansaekhwa kan plaatsvinden, moeten eerst de relevante theorieën worden geïdentificeerd waarmee Dansaekhwa onderzocht kan worden. Hoofdstuk 2 zal zich focussen op de uiteenzetting van een aantal theorieën die binnen het postkoloniale discours relevant zijn voor het onderzoek van deze scriptie. Het betreft de theorieën *contact zone* en *multiple modernities*. Beide theorieën zullen besproken worden aan de hand van de relevante punten voor het onderzoek.

In het derde hoofdstuk worden de theorieën ingezet om Dansaekhwa te onderzoeken: hoe dragen de eerder geformuleerde theorieën bij aan een transculturele lezing van Dansaekhwa? Door een grondige lezing van deze abstracte kunst aan de hand van de relevante gevonden theoretische invalshoeken, kan een antwoord worden gegeven op de centrale onderzoeksvraag van deze scriptie.

De methoden van onderzoek waren voornamelijk bronnenonderzoek, biografische analyse, formele analyse alsook de theoretische analyse en toepassing van relevante concepten op specifieke casussen. Tot slot is er ook een relevante tentoonstelling bezocht in het Hamburger Bahnhof in Berlijn waar een van de kunstenaars, Lee Ufan, centraal stond.

Het bronnenonderzoek was van belang om inzicht te krijgen in het Westerse discours rondom Dansaekhwa en Dansaekhwa-kunstenaars. Daarnaast is een bronnenonderzoek nodig om te doorgronden vanuit welke perspectieven naar Dansaekhwa is gekeken, en hoe dit de receptie van deze stroming binnen de kunstgeschiedenis heeft bepaald. De moeilijkheid van onderzoek naar Dansaekhwa ligt mede in de hoeveelheid bronnen in het Koreaans zonder volwaardige Engelse vertaling. De publicatie *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary documents on Korean Abstract Painting* uit 2017 is daarom van onschatbare waarde voor dit onderzoek omdat het een zeer recente uitgave is van vertaalde Koreaanse teksten die eerder niet in het Engels beschikbaar waren. Met het merendeel teksten van Zuid-Koreaanse kunsthistorici, curatoren en kunstenaars maakt deze publicatie primaire bronnen vanuit een Zuid-Koreaans perspectief toegankelijk voor Westerse kunsthistorici.

Een tweede publicatie die van onschatbare waarde is gebleken voor het onderzoek is de publicatie *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* van Joan Kee uit 2013. Deze publicatie is de eerste volledig Engelstalige uitgave over het onderwerp en heeft een grote rol gespeeld in de promotie van Dansaekhwa bij een groeiend, internationaal publiek. Het is daarom ook van belang stil te staan bij iedere bron wie er precies aan het woord is in welke bron. Wie spreekt voor wie? Uitspraken doen over minder bekende kunstenaars en kunststromingen van buiten Amerika en Europa gebeurt namelijk altijd door een bepaalde lens. Daarom is ook getracht zoveel mogelijk gebruik te maken van primaire bronnen, Dansaekhwa-kunstenaars zelf of Zuid-Koreaanse critici die dicht bij de kunstwerken van Dansaekhwa stonden. Hiermee kan een transculturele lezing plaatsvinden die niet enkel is gebaseerd op een puur Westerse interpretatie.

Biografische analyse was vereist om de context en de artistieke praktijk van de behandelde kunstenaars te kunnen begrijpen. Er is een keuze gemaakt in de hoeveelheid kunstenaars die zullen worden onderzocht. Op basis van bestudeerde literatuur is de eerdergenoemde selectie gemaakt van kunstenaars die een duidelijke, eigen expliciete vormentaal presenteren in relatie tot Westerse invloeden en de eigen sociaal-culturele context alsook een grote en leidende rol toegedicht krijgen in het ontstaan van Dansaekhwa. Helder

inzicht in de onderliggende artistieke filosofieën in relatie tot de sociaal-culturele context waarin de kunstenaars opereerden kan als opstap dienen naar een transculturele lezing waarin deze werken op waarde kunnen worden geschat. Hieruit volgt formele analyse van diverse werken: door Dansaekhwa-kunstenaars en hun werk naast Westerse kunst te zetten dat visuele overeenkomsten vertoont, kunnen de precieze artistieke invloeden concreet uiteengezet worden. Het in kaart brengen van de invloeden en wisselwerking tussen Oost en West kunnen bijdragen aan een beter begrip van transculturaliteit en de potentie van transculturaliteit binnen kunsthistorisch onderzoek bij de toepassing ervan op een specifieke casestudy. Door te analyseren hoe het Zuid-Koreaanse modernisme tot stand is gekomen binnen een compleet andere cultuur dan het Westerse modernisme, kan de artistieke vormtaal van de eerste generatie Dansaekhwa-kunstenaars verklaard en geïnterpreteerd worden.

Het veldonderzoek in de vorm van een tentoonstellingsbezoek vond plaats in het Hamburger Bahnhof in Berlijn. Hier was van oktober 2023 tot april 2024 een retrospectieve tentoonstelling te zien van Lee Ufan, een van de grondleggers van Dansaekhwa. Misschien wel het opvallendste resultaat van het bezoek was de constatering dat zelfs in een uitgebreide retrospectie, Dansaekhwa maar summier aan bod kwam. Te weten, één specifieke muurtekst. Ook in de tentoonstellingscatalogus wordt Dansaekhwa amper besproken, hoewel de introductietekst van de tentoonstelling Lee wel als grondlegger van de stroming bestempelt. Het is exemplarisch voor hoe Dansaekhwa op de achtergrond blijft sluimeren, wat onderzoek om het naar de voorgrond te brengen des te meer rechtvaardigt.

## Hoofdstuk 1 - Achtergrond en Koreaanse identiteit.

In 1975 vond in de Tokyo Gallery, gelegen in Tokyo, Japan, de groepstentoonstelling *Five Korean Artists, Five Kinds of White* plaats. Deze gebeurtenis kan achteraf als het startpunt worden gezien van het promoten van een moderne, Zuid-Koreaanse kunststroming met een eigenzinnige en herkenbare esthetiek als een tegenhanger van Westerse abstractie.<sup>3</sup> Deze stroming kreeg de naam Dansaekhwa, waarmee werd verwezen naar de monochrome kleurtonen die dominant waren in de artistieke praktijken van de kunstenaars die onder deze noemer leken te vallen. Dit hoofdstuk gaat in op de historische en culturele context van Dansaekhwa, om zo inzichten te verwerven in de oorsprong en opkomst van deze stroming. Daarnaast zal worden stilgestaan bij de inherente kwaliteiten en eigenschappen die Dansaekhwa verschillend maakt van de Westerse abstractie. Tot slot zal worden ingegaan op de belangrijkste kunstenaars die een rol hebben gespeeld in het ontstaan en de ontwikkeling van deze stroming.

Dansaekhwa refereert naar een groep kunstenaars die werkte met een over het algemeen abstracte vormtaal. De eerste generatie van deze kunstenaars waren actief van grofweg 1960 tot 1980.<sup>4</sup> Het is een van oorsprong Zuid-Koreaanse term die zich laat vertalen als ‘monochroom schilderij’, en hij is gebaseerd op een aantal abstracte kunstwerken in een diversiteit van veelal aardse en neutrale kleurtonen zoals bruin, zwart en wit.<sup>5</sup> Als vertaling uit het Zuid-Koreaans werd de term Dansaekhwa voor het eerst gebruikt in de tentoonstellingscatalogus van de tentoonstelling *The Facet of Korean and Japanese Contemporary Art* tijdens de derde Gwangju Biënnale in Zuid-Korea. Erkenning als de officiële benaming van deze tak van Zuid-Koreaanse kunst volgde tijdens de tentoonstelling *Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting* in het Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA) in Seoel, Zuid-Korea in 2012.<sup>6</sup> Dit is een opvallend gegeven, aangezien het betekent dat Dansaekhwa nooit een officiële kunstbeweging is geweest die is voortgekomen uit de idealen of artistieke ideeën van een groep kunstenaars die bewust een specifieke vormtaal hanteerden. Zodoende was er ook geen sprake van bijvoorbeeld een geschreven manifest met de uitgangspunten en kenmerken waaraan men Dansaekhwa kunstenaars kon herkennen. Artistieke, formele overeenkomsten tussen de zeer verschillende kunstenaars werden gezocht in de wijze waarop zij ieder het medium van de schilderkunst benaderden. Zo dachten zij bijvoorbeeld na over verschillende formalistische elementen van tekens, lijnen, kaders, oppervlaktes en randen van het canvas als de bouwstenen van de schilderkunst.<sup>7</sup> Naast deze focus op de materiële aspecten van het doek en de betekenis van ruimtelijkheid en tactiliteit in de context van de schilderkunst, was het gebruik van voornamelijk de kleur wit en monochrome doeken in het algemeen, nog een herkenbaar aspect waaraan de kunstwerken van deze kunstenaars herkend en gegroepeerd konden worden. De formalistische materiële focus en het karakteristieke monochrome kleurenpalet zouden een duidelijke en distinctieve Zuid-

---

<sup>3</sup> Ibid, 234.

<sup>4</sup> Ibid, 1.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Yoon Yin Sup, “The Emergence and development of Korean Dansaekhwa in the 1970s,” in: *Resonance of Dansaekhwa*, red. Sunyoung Kim (Seoul: Korea Arts Management Service, 2016), 32.

<sup>7</sup> Yoon, Jin Sup, Joan Kee, Sam Bardaouil en Til Fellrath. “Skin and Surface: What is Dansaekhwa and what is its legacy today?” *Frieze*, 20 februari, 2015. <https://www.frieze.com/article/skin-surface> (geraadpleegd 21 februari 2024).



Koreaanse sensibele uitdrukken: een specifieke vormtaal die de moderne Zuid-Koreaanse cultuur zou belichamen.<sup>8</sup>

Omdat Dansaekhwa een benaming is van een specifieke groepering van kunstwerken en kunstenaars, is het moeilijk haar puur historisch te benaderen. In deze scriptie wordt een onderscheid gemaakt in de meerdere generaties Dansaekhwa kunstenaars om zo tot op zekere hoogte een kader te bewerkstelligen waarbinnen geanalyseerd kan worden. Er wordt daarom enkel gekeken naar de belangrijkste figuren binnen de eerste generatie Dansaekhwa kunstenaars waarvan uit literatuuronderzoek hun relevantie moet blijken. Het betreft de kunstenaars Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yn Hyong-keun en Ha Chong-hyun, allen geboren tussen de jaren twintig en veertig van de twintigste eeuw ten tijde van de Japanse bezetting van Korea. Zij waren zich maar al te goed bewust van de verschrikkingen van de Korea-oorlog, en ondervonden persoonlijk de vermenging van de naoorlogse maatschappij met de eigen artistieke praktijk, wat grote invloeden zou uitoefenen op de manier waarop zij het maken van kunst zouden benaderen. Het onderscheidt hen daarnaast van de latere generatie Dansaekhwa kunstenaars die de oorlog niet hadden meegemaakt maar zich wel hielden aan de esthetische en materiële regels waaruit Dansaekhwa is komen te ontstaan. Het is dus van belang dit onderscheid tussen de verschillende generaties te onderstrepen, omdat de historische context waarin Dansaekhwa ontstond een rol speelde in de artistieke praktijken van de kunstenaars.

De ontwikkeling van Dansaekhwa ging dus gepaard met een grootschalige, sociaal-politieke onrust en deze vindt haar wortels eveneens in de periode na de Korea-oorlog. In een poging grip te krijgen op een onrustige en aangeslagen naoorlogse maatschappij werd de stap richting abstractie gezet om de ervaringen van fysieke en psychologische verwoesting alsook de wanhoop en materiële schade uit te kunnen drukken. Abstractie was ook verleidelijker omdat gedurende de oorlog zowel de Noord-Koreaanse als de Zuid-Koreaanse regering kunstenaars rekruteerde om nationalistische portretten en propagandaschilderingen te maken die inspeelden op de verheerlijking van de militaire orde.<sup>9</sup> Kunstenaars wilden zich hier duidelijk van onderscheiden. Vóór de uitbraak van de Korea-oorlog was abstracte kunst een weinig voorkomend fenomeen. Het werd enkel beoefend door rijke, mannelijke kunstenaars die het zich konden veroorloven naar Japan te reizen en daar kunst konden studeren. Deze vroege, klassieke abstracte kunst kon nog niet tot Dansaekhwa gerekend worden, maar had een groot aandeel in de opkomst van de stroming in de jaren zestig. Kim Whanki (afb.1.) en Yoo Youngkuk zijn voorbeelden van kunstenaars die een vroege abstracte beeldtaal vanuit Japan naar Zuid-Korea brachten. Zij verkenden tijdens hun studie de moderne abstractie zoals die was voortgekomen uit het Westerse modernisme, en probeerden terug in Zuid-Korea deze abstractie te meten met de Koreaanse cultuur, natuur, esthetische tradities en mentaliteit.

---

<sup>8</sup> Kee, Contemporary Korean Art, 1.

<sup>9</sup> Ibid, 7.



Afb. 1: Kim Whanki, *Rondo*, 1938, olieverf op doek, 60 x 72 cm., Collectie Nationaal Museum van Moderne Kunst, Zuid-Korea.

Toen de Korea-oorlog in 1953 ten einde kwam volgde een periode waarin de wederopbouw van de samenleving centraal stond. Dit resulteerde onder andere in het opnieuw oprichten van departementen kunstgeschiedenis, waar het merendeel van de eerste generatie Dansaekhwa kunstenaars studeerden. Abstracte kunst was voor hen een manier om zich als kunstenaar internationaal te laten gelden. De zoektocht naar een abstracte vormtaal betekende niet dat Koreaanse kunstenaars simpelweg hun tijdsgenoten die werkten in de grote Westerse kunststeden gingen kopiëren. Dit uitte zich in werken die tegelijkertijd overeenkomsten vertoonden met Westerse abstractie evenals dat ze er ook van afweken. Een meer praktische reden voor het zowel het overeenkomen met als verschillen van Westerse abstractie was het feit dat door overheidsbeperkingen en een geringe hoeveelheid aan geldfondsen het merendeel van Koreaanse kunstenaars niet naar het buitenland kon reizen. Pas in de jaren tachtig veranderde deze situatie toen Zuid-Korea een politieke transitie onderging naar een autoritaire democratie. Daarnaast hadden Koreaanse kunstenaars te maken met een grote hoeveelheid van verschillende informatiebronnen die hen beeldmateriaal verschaften van de overzeese Westerse abstractie. Deze stroom aan informatie varieerde van zwart-wit foto's in Japanse tijdschriften, hoogwaardige kleurrijke reproducties van Amerikaanse culturele instanties tot mondelinge informatie van de kunstenaars die wel in het buitenland konden studeren. Zuid-Koreaanse

kunstenaars hadden dus een grote hoeveelheid aan, in kwaliteit wisselvallige, informatiebronnen om een beter begrip te krijgen van internationale abstracte kunst. Mede door de talloze en onregelmatige bronnen trachtten zij een bepaalde set aan regels en constanten te formuleren waarmee ze de eigen artistieke praktijk konden opbouwen.<sup>10</sup>

De wil om abstracte kunst te maken ging gepaard met de overtuiging de heersende tendensen van de conservatieve en meer figuratieve kunst te herstructureren. Voor de kunstenaars was het echter lastig om degelijk materiaal te komen: veelgebruikte materialen in het Westen waren voor Koreaanse kunstenaars bijvoorbeeld te duur, of waren maar beperkt beschikbaar. Dit vroeg om innovatieve oplossingen; oplossingen die konden worden gevonden in het gebruik van onconventionele materialen zoals tentdoek en krantenpapier als canvas, of zand en beton als bindmiddel voor olie om een variatie op olieverf te maken. Werken uit deze periode, in het begin van de jaren zestig, vielen op door hun plasticiteit en toonden een zekere traagheid in de handelingen van de kunstenaar. De zelfgemaakte verf was zeer stroperig en taai van aard. Deze verf werd meer vast dan vloeibaar, en moest met kracht op het worden doek geduwd.<sup>11</sup> Voor Koreaanse kunstenaars was dit het startsein om de verdere mogelijkheden van abstractie te verkennen.

De context van de opkomst van Koreaanse monochrome kunst kan echter niet alleen gevonden worden in de groeiende bekendheid van de kunstenaars met Westerse abstractie. Vroege, eerste generatie Dansaekhwa-kunstenaars vonden de inspiratie voor abstractie ook in inheemse en filosofische tradities binnen een culturele context waarin vrijheid van artistieke expressie mogelijk was. Koreaanse kunstenaars die werkten met een monochrome beeldtaal probeerden de eigen inheemse tradities te heronderzoeken en te verbinden met hun kennis van de Westerse abstracte kunst. De inheemse tradities waren bijvoorbeeld gebaseerd op het sjamanisme, Boeddhisme, Neo-Confucianisme en Taoïsme, wat ook invloeden had op Oost-Aziatische kunst buiten Zuid-Korea. Toch was de monochrome beeldtaal specifiek eigen aan Zuid-Korea, ondanks een gedeelde Oosters oriëntale voorgeschiedenis met andere Aziatische kunststromingen.<sup>12</sup>

De focus op een nationale identiteit en daarmee een vormentaal die de Koreaanse eigenheid belichaamde, kwam voort uit het nationalistische regime van Park Chung-hee. Zijn streven was de door de Korea-oorlog ontwortelde maatschappij te moderniseren. Er moest een vorm van nationale trots worden opgewekt. Park Chung-hee zag hierin een belangrijke rol weggelegd voor de visuele kunsten. Kunst waarin de traditionele Zuid-Koreaanse cultuur voorafgaande de Japanse bezetting en Korea-oorlog een terugkeer kon maken. Deze zogenoemde ‘culturele renaissance’ moest leiden tot een ‘Koreaansheid’<sup>13</sup>, een herkenbare beeldtaal die puur Zuid-Korea uitdrukte en zich internationaal kon meten met Japan en het Westen. Park Chung-hee zag traditie als een verlengstuk van het verleden. Het was noodzakelijk

---

<sup>10</sup> Ibid, 8

<sup>11</sup> Ibid, 10.

<sup>12</sup> Simon Morley, “Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting.” *Third Text* 27 (2013) 2: 195, DOI: <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1080/09528822.2013.772350> (geraadpleegd 25 februari 2024).

<sup>13</sup> De term *Koreannes* wordt gebruikt om deze identiteit uit te drukken. Het laat zich echter moeilijk vertalen. Zodoende hanteer ik Koreaansheid of Koreaanse identiteit om de strekking van deze terminologie te duiden.

om de nationale identiteit te versterken, en het benadrukken van de kennis en tradities van vóór de oorlog hielp daarbij.<sup>14</sup>



Afb 2: Chung Sang-hwa, *Work 73-1-9*, 1973, acrylverf op doek, 160 x 130 cm, Collectie M+, Hongkong.

De werken van eerste generatie Dansaekhwa kunstenaars in deze periode, rond 1970, ontstonden mede door dit culturele sentiment van Park Chung-hee. Deze werken waren veelal monochroom zoals grijs, bruin en wit en gestoeld op Oosterse spiritualiteit en Koreaanse

---

<sup>14</sup> Hyungsook Kim, “National Identity Discourses in Visual Culture and Art Education.” *Korea Journal*, (2015) 1: 118, DOI: <https://accesson.kr/kj/assets/pdf/8371/journal-55-1-112.pdf> ( geraadpleegd 18 maart 2024).

tradities. Een voorbeeld hiervan is het werk *Work 73-1-9* van Chung Sang-hwa (afb. 2). Het werk toont een monochroom en abstracte compositie. Het is opgebouwd met fragmenten van kaolien, een zachte witte kleisoort, traditioneel gebruikt voor het maken van porselein. Chung smeerde deze klei op het doek om het vervolgens willekeurig te scheuren nadat het was opgedroogd en uitgehard. Het ontstane reliëf beschilderde hij vervolgens in diverse tinten van wit.<sup>15</sup> Het gebruik van wit verwees dus naar Koreaanse cultuur en tradities. Het kreeg daardoor een andere betekenis voor Korea dan voor Westerse kunstenaars, aangezien wit verwees naar de natuur in Taoïstische filosofie. Het kreeg zo een symbolische betekenis van Koreaanse identiteit in de internationale kunstwereld.<sup>16</sup>

De opkomst van abstracte kunst in Zuid-Korea tussen 1960 en 1980 kan dus gelinkt worden aan meerdere uiteenlopende factoren. Enerzijds waren er invloeden van buiten Zuid-Korea: kunstenaars die les kregen in Japan (Wankhi, afb.1) en daar de Westerse abstractie leerde kennen en meenamen naar Zuid-Korea, afbeeldingen en teksten in Japanse tijdschriften en de zeldzame reizen naar Parijs, Tokyo of New York. Anderzijds was er vanuit de politieke onrust een roep naar nationalisme: een trotse onafhankelijke staat met een eigen artistieke identiteit die zich internationaal kon laten zien. Het werk van Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yun Hyong-keun en Ha Chong-hyun belichamen deze worsteling tussen nationale identiteit en artistieke identiteit, om in naoorlogs Korea zich als kunstenaar te ontwikkelen maar ook (inter)nationaal te laten zien. In wat volgt zal ik daarom iedere kunstenaar introduceren en zijn artistieke praktijk uiteenzetten

### **Artistieke praktijken**

Dansaekhwa-kunstenaars als Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yun Hyong-keun en Ha Chong-hyun waren zich bewust van de Westerse artistieke trends van de jaren vijftig en zestig, waaronder het Amerikaanse abstract expressionisme, de Color Field Painting en het minimalisme alsook de Franse Art Informel en de Italiaanse Arte Povera. Maar in tegenstelling tot het Westerse modernisme, waarin vaak het streven naar een ongrijpbare, transcendente werkelijkheid in de schilderkunst centraal stond, zochten de Dansaekhwa kunstenaars naar manieren om dit Westerse gedachtegoed met de eigen kunstpraktijk te verbinden. Een manier hiervoor was het gebruik van inheemse materialen, zoals Koreaans Hanji-papier, traditioneel rijstpapier en inkt om die vervolgens te gebruiken in combinatie met het traditionele (maar in oorsprong niet-Koreaanse), tweedimensionale canvas.<sup>17</sup> Een insteek die al eerder is beschreven bij de bespreking van *Work 73-1-9* van Chung Sang-hwa (afb. 2).

De artistieke praktijk van Kwon Young-woo laat zich bovenal kenmerken door zijn gebruik van Hanji-papier. Kwon benadrukte de tactiliteit van het papier en vroeg zich af of het mogelijk was om de culturele connotaties van Hanji los te maken van de pure materialistische eigenschappen van het papier.

---

<sup>15</sup> 'Chung Sang-hwa, Work 73-1-9', M+ Hongkong, geraadpleegd 18 maart 2024, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/work-73-1-9-2015539/>.

<sup>16</sup> Kim, "National Identity Discourses in Visual Culture and Art Education," 121.

<sup>17</sup> Sam Bardaouil en Till Felrath red., *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement* (New York: Alexander Gray Associates, 2014), 5-6.



Afb. 3: Kwon Young-woo, *Untitled*, 1973, Hanji op multiplex, 162 x 122 cm, Collectie van de kunstenaar.

Het werk *Untitled* uit 1973 (afb.3) toont een voorbeeld van deze exercitie. Kwon test hierin de stevigheid van Hanji door met een kwast tegen het doek te drukken. Het scheuren van het papier is een gevolg van deze methode en het benadrukt de materiële eigenschappen van het papier. Kwon hanteerde een methode waar hij meerdere lagen van Hanji met lijm op gefineerd multiplex aanbracht. Door de lijm werd het papier zachter, en vatbaarder voor scheuren wanneer hij met een kwast het doek bewerkte. Het resultaat is een dynamische compositie waar in grootte variërende scheuren delen van het multiplex onthullen. Door de gelaagdheid ontstaan daarnaast diverse tinten van wit, beïnvloedt door de lijm. De onderste lagen absorberen meer lijm en krijgen daardoor een donkerdere kleur.<sup>18</sup>

De deconstructie van het materiaal was een rode draad in het werk van Kwon, en hij bleef zich richten op het doorboren van zijn werken (afb.4.). Met behulp van penselen, priemen en soms enkel zijn eigen vinger prikte Kwon via de achterzijde door opgespannen Hanji

---

<sup>18</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 69 – 71.

alvorens het papier aan te brengen op een met Hanji bedekt multiplex of houten paneel. De gaten staken zodoende uit richting de toeschouwers en wierpen schaduwen over de onderzijde van het doek wanneer ze van bovenaf werden verlicht.<sup>19</sup> De werken van Kwon combineerden zo schilderkunst en het platte vlak met sculpturale elementen, waarbij de fysieke uitstulpingen van het papier uitnodigden om te worden aangeraakt. Kwon benadrukte zo de ruimtelijkheid van het werk en hoe deze samenviel met de fysieke aanwezigheid van de toeschouwer. De toeschouwer moest zich bewust worden van zijn positie ten opzichte van het doek.<sup>20</sup>



Afb. 4: Kwon Young-woo, *Untitled*, 1980, Hanji, 100 x 80.5 cm, Kukje Gallery, Seoel.

Yun Hyong-keun was, net zoals Kwon Young-woo, gericht op de materialiteit van de schilderkunst. Hij benaderde olieverfschilderijen met het idee te onderzoeken wat de schilderkunst nu daadwerkelijkheid inhield. Yun studeerde schilderen aan de Nationale Universiteit van Seoel voorafgaande de Korea-oorlog, en voltooide zijn studies in Westerse

---

<sup>19</sup> Joan Kee, "Tansaekhwa: Inside and Out," in: *Resonance of Dansaekhwa*, red. Sunyoung Kim (Seoul: Korea Arts Management Service, 2016), 36.

<sup>20</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 72.

schilderkunst aan de Hongik Universiteit. Vanaf 1973 kreeg zijn artistieke praktijk vorm door een solotentoonstelling in Myongdong Gallery, Seoel, waarin twintig olieverfschilderijen centraal stonden. Ieder werk kreeg een naam naar aanleiding van de specifiek gebruikte kleuren. Een voorbeeld is het werk *Blue* uit 1972 waar Yun donkerblauwe, verticale lijnen schilderde. Hij liet de verf vervolgens haar gang gaan, afwachtend hoe de verf zich langzaam over het doek zou verspreiden door middel van zwaartekracht. Het resultaat is een serene compositie waarin de diffuse en opake blauwtonen doen denken aan aquarelverf of een onderwaterlandschap.<sup>21</sup>



Afb. 5: Yun Hyong-keun, *Blue*, 1972, olieverf op doek, 70 x 70 cm, collectie van de kunstenaar.

Deze manier van schilderen stond centraal in de artistieke praktijk van Yun. Zijn methode om de verf op het doek aan te brengen was gericht op een proces van natuurlijke vorming. De toepassing van verf werd gebaseerd op het toeval. Hij bracht de verf aan en liet deze over het doek lopen. Zijn focus op materialiteit onderstreepte hij door het gebruik van onbewerkt doek,

---

<sup>21</sup> Ibid, 78.



waar de ruwe ondergrond het verloop van de met water verdunde verf beïnvloedde. Het aleatorische karakter van deze manier van werken werd ook onderstreept door de manier waarop de verf in het doek kon intrekken.<sup>22</sup> Zijn schilderijen geven de indruk alsof ze uit zichzelf zijn ontstaan, met minimale inbreng van de kunstenaar. Deze indruk van natuurlijke vorming is wat Yun onderscheidt van andere Dansaekhwa-kunstenaars.<sup>23</sup>

Vanaf zijn derde solotentoonstelling in 1974 werkte Yun met een drastisch donkerder kleurenpalet waarin hij olieverf in de kleuren ultramarijn en omber op het doek aanbracht. Al zijn werken kregen vanaf dit punt de naam *Umber Blue* (afb. 6.).



Afb.6: Yun Hyong-keun, *Umber Blue*, 1975, olieverf op doek, 130 x 97 cm, Collectie Nationaal Museum van Moderne kunst, Seoel, Zuid-Korea.

In zijn *Umber Blue* werken bracht Yun lagen van ultramarijne en omberkleurige olieverf aan. Door ze over elkaar te schilderen ontstonden de duistere kleurtinten die de werken kenmerken. Yun bracht eerst een toplaag verf aan, en ging daar voordat deze was opgedroogd met een

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Yusuke Nakahura, "The painting of Yun Hyungkeun" in *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, red Koo, Jin-Kyung e.a. (Seoul: KAMS, 2017), 127.

nieuwe laag verf overheen. Vervolgens mengde hij de pigmenten met water zodat de verf door de onbehandelde canvasvezels van het doek kon sijpelen. Dit was een tijdrovend proces, en het kon maanden duren voordat een werk voltooid was. Deze temporaliteit van het doek moest gevisualiseerd worden door de toeschouwer.<sup>24</sup> De compositie van *Umber Blue* uit 1975 (afb.6) onderstreept deze notie. De donkere stroken dragen aanzienlijk meer verf dan de lichte stroken, maar het langzame drogen maakt dat er geen rigide grenzen zijn opgetrokken op de oppervlakte van het doek. Het lijkt bijna een verloop te zijn van donker naar licht met vervaagde overgangen. Het benadrukt tevens de ‘leegte’ tussen de donkere stroken. Yun suggereert echter dat de centrale strook geen poging is om een bepaalde leegte te visualiseren. Het materiaal van het doek is nog zichtbaar en benadrukt de tactiele aard. Om het werk te lezen moet de toeschouwer deze relatie tussen het geverfde en ongeverfde onderzoeken.<sup>25</sup> Andermaal komt hier de focus op de materiële eigenschappen van zijn werk naar voren.

De artistieke praktijk van Ha Chong-hyun laat zich kenmerken door zijn lopende serie *Conjunction*. Geboren in 1935 en afgestudeerd in kunst aan de Hongik Universiteit in Seoel, onderzocht Ha met zijn werk voornamelijk de relatie tussen schilderkunst, sculptuur en daarmee ook de relatie tussen vrijstaande objecten in een fysieke ruimte. Vroege werken van Ha dragen nog de titels *Work*, maar vanaf 1975 hernoemt hij deze werken als *Conjunction*. Een voorbeeld is het werk *Work 74-06* (afb.7.). Voor deze serie werken spande Ha uitgestrekte stukken geweven hennepdoek aan metalen palen. Met behulp van een schildersmes duwde hij olieverf via de achterzijde door de grove naden van het hennepdoek heen. De omhooggeduwde verf verspreidde Ha vervolgens met een kwast of mes. Om meer controle te krijgen op hoe de verf door het doek dringt moest Ha onder het doek hurken.<sup>26</sup>

Met zijn werk in de *Conjunction* serie onderzocht Ha welke functie het doek nog meer heeft dan enkel als drager van een schilderij fungeren. In *Work 74-06* lijkt de afzetting van de door de hennep geduwde verf te zijn gestold op het doek. Ha trachtte met zijn werk de ruwe interactie tussen de verschillende gebruikte materialen te concretiseren. De aandacht moet daarnaast gaan naar de fysieke inspanning die moest worden geleverd om al gehurkt of liggend verf door een eveneens liggend, horizontaal vlak te duwen.<sup>27</sup>

In een essay getiteld “Fusing Materiality and Painting” besprak Ha zijn wens om met zijn werk “de essentie van de eigenschappen die de materialen bevatten te realiseren”. Ha onderzocht zodoende de schilderkunst vanuit een driedimensionale praktijk en tracht massa, dichtheid en volume hierin vorm te geven. De viscositeit van de olieverf en de ontstane weerstand tegen het hennepdoek wanneer de verf met een mes erdoorheen wordt gedrukt, is een voorbeeld van dit gedachtegoed. Het platte oppervlak was een middel om de fysieke arbeid van het maken te tonen, alsook de kijkervaring van de toeschouwer te verwezenlijken. Door de esthetische ervaring te baseren op de manier hoe de olieverf zich heeft bewogen ten opzichte van zijn eigen lichaam en dat van de toeschouwer, bevroeg Ha bovenal de permeabiliteit van schilderkunst als medium.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 83.

<sup>25</sup> *Ibid*, 91.

<sup>26</sup> Joan Kee, “Tansaekhwa: Inside and Out,” 39.

<sup>27</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 134.

<sup>28</sup> *Ibid*, 141-142, 145.



Afb.7: Ha Chonghyun, *Work 74-06*, 1974, olieverf op hennepdoek, 153 x 116 cm, collectie van de kunstenaar.

De artistieke praktijk van Park Seo-bo bestaat voor het merendeel de *Écriture* serie. Hij werd geboren in 1931 en studeerde af aan de kunstopleiding van de Hongik Universiteit in Seoel. *Écriture* wordt vertaald naar 'schrijven' in het Frans, en verwees naar de manier waarop Park met potlood repetitieve bewegingen maakte op het doek. De serie werd geïntroduceerd bij de gelijknamige solotentoonstelling in Myeongdong Gallery in Seoel in 1973. Park maakte de

werken door witte olieverf op doek te verven. Vervolgens plaatste hij deze op grond en ging ernaast zitten. Met het doek voor zich uit begon hij met potlood of grafiet een specifieke beweging op het doek te tekenen. Door de repetitieve, instinctieve beweging ontstond zo een patroon waarin Park en het materiaal één leken te worden (afb. 8).<sup>29</sup>

Een voorbeeld is het werk *Écriture No.60~78*. De herhalende lussen vormen een dynamische en abstracte compositie waar de fysieke bewegingen van Park zich naar de voorgrond dwingen. Park benadrukt de materialiteit door het penseel door de nog natte verf te bewegen, als het ware als test van het materiaal. De ruimtelijkheid die hierdoor ontstaat, de groeven in de verf en de tactiele eigenschappen die worden onderstreept, trachten de ‘grenzen’ tussen het werk en de toeschouwer te doorbreken.<sup>30</sup> De ontstane groeven moesten uitnodigen om met een vinger te worden getraceerd, de golvende beweging volgen om de uitgevoerde handelingen van het potlood te voelen. Van dichtbij kan de toeschouwer zien hoe het ontstane reliëf zich in de expositieruimte begeeft, waardoor de toeschouwer zich bewust wordt van zijn fysieke aanwezigheid ten opzichte van het doek.



Afb. 8: Park Seo-bo, *Écriture No.60~78*, 1978, 73 x 91 cm, olieverf en potlood op hennepdoek, private collectie.

---

<sup>29</sup> Sam Bardaouil, *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement*, 6.

<sup>30</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 221.

Park stelt dat zijn werk geïnspireerd werd door zijn jonge zoon toen hij hem zag oefenen met schrijven op papier en uit frustratie het vel doorkraste met een potlood.<sup>31</sup> Hij zegt dat zijn werk een soort tekening of een stijl moet voorstellen. In een krantenartikel naar aanleiding van zijn solotentoonstelling komt Park aan het woord: ‘Ik probeer er geen gedetailleerde betekenis aan te geven, daarom heeft mijn schilderij geen vorm. Er is geen beeld, geen uitdrukking en er is geen vorm. Daarom werd mijn schilderij simpelweg *Écriture* genoemd zonder het een specifieke naam te geven. Als het een titel heeft, probeert het publiek er een betekenis in te vinden, maar bij mijn schilderij is dat niet nodig.’<sup>32</sup>

In een interview met Robert C. Morgan stelt Park dat zijn werk vergeleken wordt met het minimalisme, maar dat daarmee de interpretatie van zijn werk niet tot zijn recht komt. Het werk van Park is verwant aan de Oosterse traditie, en appelleert aan een spiritueel concept van ruimte, waarin ruimte wordt benaderd vanuit het oogpunt van de natuur. In de artistieke praktijk van Park streeft hij om ruimte uit te drukken vanuit de natuur, met als doel de ideeën en emoties in zijn werk te reduceren tot een pure leegte. Pure leegte is een concept in de Oosterse filosofie waar de natuur en de mens één zijn. Deze leegte probeert Park tot uitdrukking te brengen door zijn repetitieve handelingen die een meditatieve functie uitdragen. Door de herhalende bewegingen kon Park zijn emoties en verlangens opzijzetten. Pas vanuit deze emotionele leegte begon hij op het doek te tekenen. Het is een instrument waarmee de natuur begrepen kan worden en daarnaast kan helpen met het vormen van een pure leegte.<sup>33</sup>

De artistieke praktijk van Lee Ufan laat zich lastiger duiden in de context van Dansaekhwa. Hoewel hij van groot belang is geweest in de opkomst en promotie van de kunstenaars die later onder Dansaekhwa zouden komen te vallen, is zijn artistieke praktijk ook vervlochten met de Japanse Mono-ha beweging. Hij werd geboren in 1936 en vertrok in 1956 naar Japan om filosofie te studeren aan de Nihon Universiteit in Tokyo. Het werk dat Lee maakte tijdens zijn verblijf in Japan kan niet toegeschreven worden aan Dansaekhwa, maar de focus op materialiteit is in zijn gehele oeuvre wel aanwezig. Twee specifieke series kunstwerken van Lee worden onder Dansaekhwa geschaard in de literatuur, getiteld *From Point* en *From Line*.

De series werden voor het eerst tentoongesteld in de Tokyo Gallery in Japan tussen 10 en 22 september 1973, en stonden in de tien jaar die volgde centraal in Lee's oeuvre. In de *From Line* serie, waarvan een voorbeeld is te zien op afb. 9, werkte Lee met verticale streken verf. Hij drukte zijn kwast tegen het bovendek van het doek en bracht deze vervolgens in een rechte beweging omlaag totdat alle verf van de kwast opgebruikt was. Deze handeling herhaalde hij tot het doek gevuld was met een bepaalde hoeveelheid strepen, ieder verschillend in dikte en mate van vervaging. In werken van *From Point* werd juist met de kwast hard tegen het doek gedrukt, soortgelijk als het drukken van een stempel. Deze handeling werd vervolgens herhaald totdat de kwast geen afdruk meer achterliet. Een voorbeeld hiervan is te zien bij *From Point* uit 1975 (afb.10). Lee maakte zijn eigen verf met dierlijke lijm en mineraal pigment en creëerde daarmee een vrij dikke substantie. De kwasten die hij gebruikte werden normaliter gebruikt

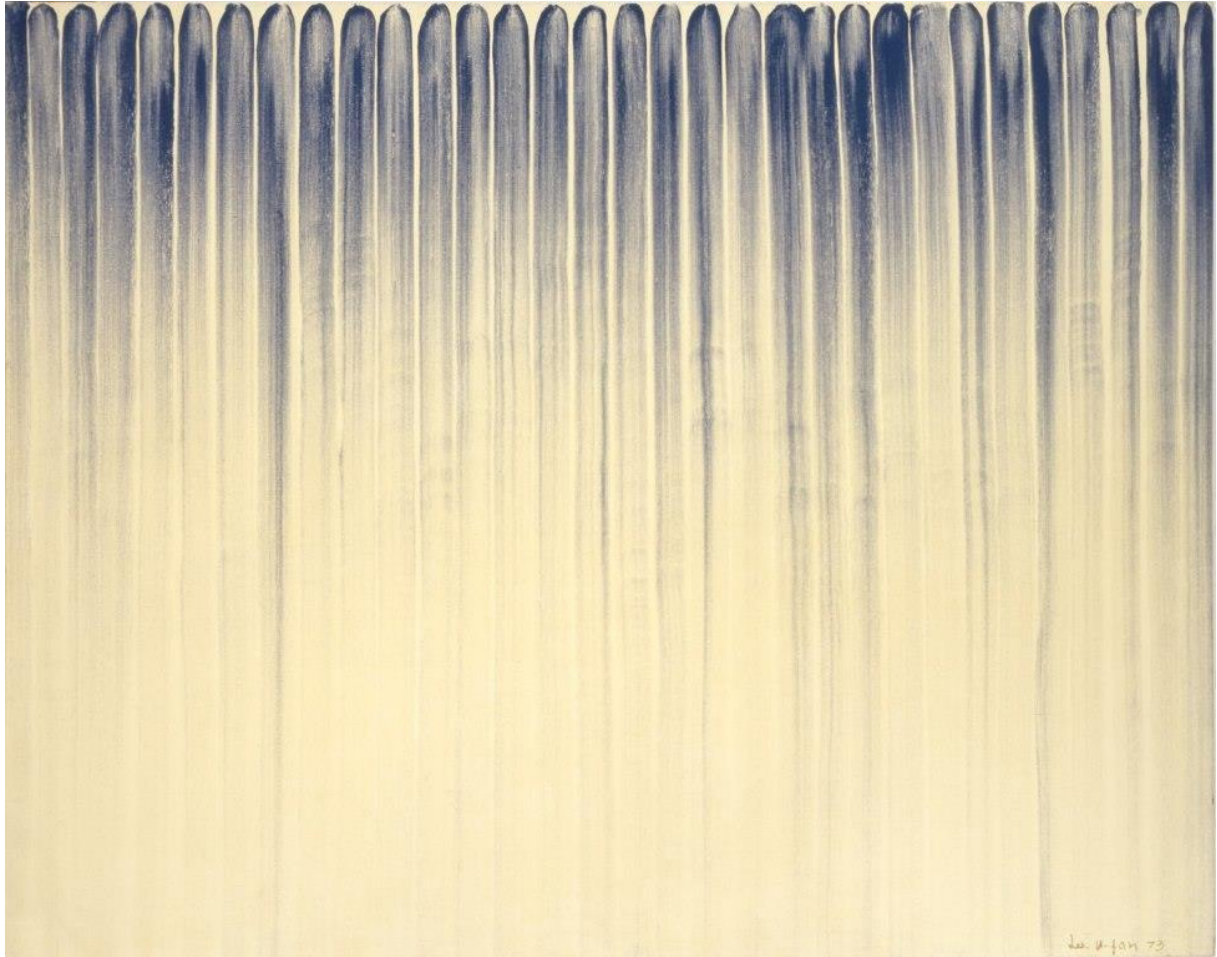
---

<sup>31</sup> Ibid, 192.

<sup>32</sup> Park Seo-bo, “I Am an Artist Who Cannot Be Represented” in *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, red Koo, Jin-Kyung e.a. (Seoul: KAMS, 2017), 24.

<sup>33</sup> Robert Morgan, ‘Seo-Bo Park with Robert Morgan’, interview in *The Brooklyn Rail*, juli - augustus 2006, geraadpleegd 1 april 2024, <http://www.brooklynrail.org/2006/07/art/seo-bo-park>.

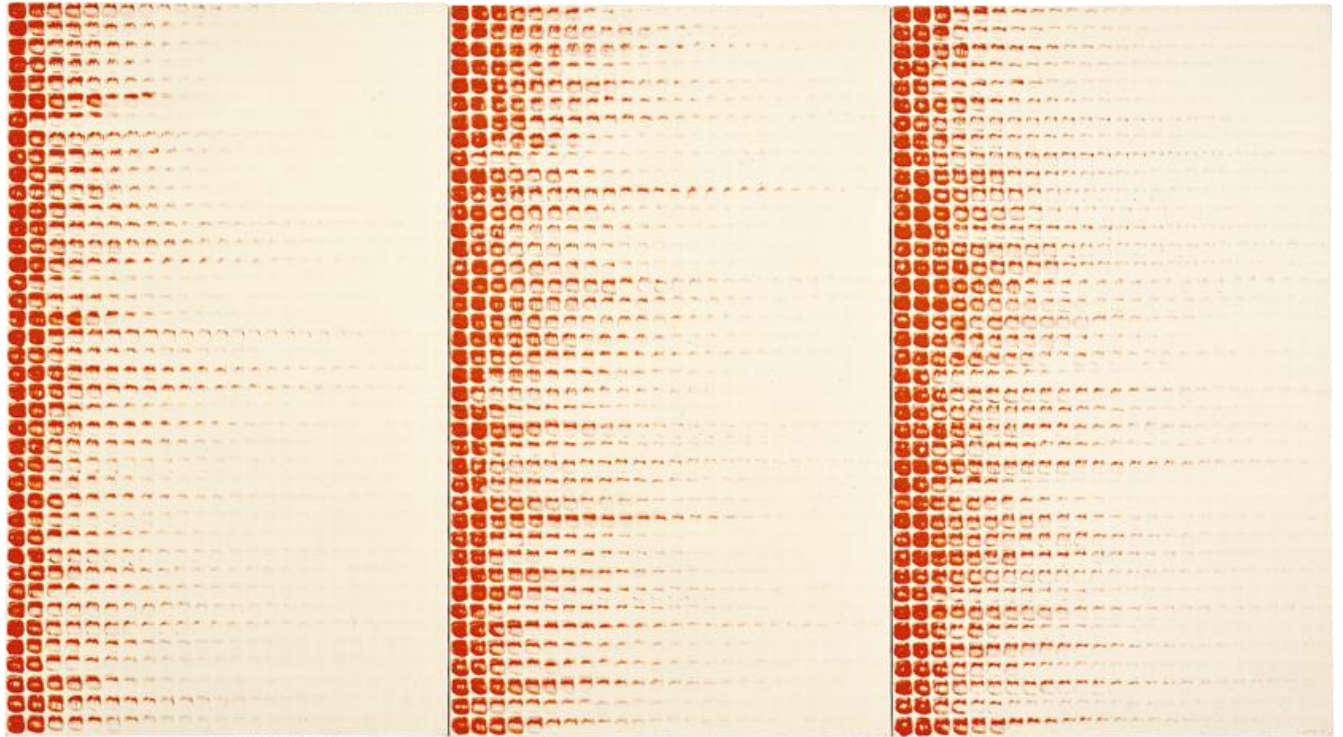
voor inkschilderingen. Lee koos bewust voor kwasten met synthetische haren, zodat de frictie tussen de verf en de kwast de materialiteit kon accentueren. Lee trachtte hiermee kleur los te koppelen van een expressieve beeldtaal, om de toeschouwer de visuele beweging van de lijnen en toetsen te laten interpreteren via hun textuur.<sup>34</sup>



Afb. 9: Lee Ufan, *From Line*, 1973, lijm en mineraal pigment op doek, 182 x 227 cm, collectie Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan.

---

<sup>34</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 147 – 149.



Afb. 10: Lee Ufan, *From Point*, 1975, lijn en mineraal pigment op doek, 194 x 291 cm, collectie National Museum of Art, Osaka, Japan.

In een bespreking van een solotentoonstelling van Lee in Gallery Hyundai, Seoel, Zuid-Korea, stelt Lee Yil<sup>35</sup> dat de werken van Lee Ufan simplistisch ogen. Hij tekent lijnen en punten op strakgespannen doek gelaagd met doorschijnend en monochroom pigment. De werken lijken te bestaan uit eenvoudige repetitieve handelingen. Maar het zijn juist die specifieke handelingen die een constante spanning, foutloze precisie en totale zelfcontrole en concentratie vereisen. In een constant ritme ontstaan en verdwijnen de lijnen en punten op het doek.

Lee Yil vervolgt met twee citaten van Lee Ufan, waarin Ufan stelt dat een oudere schilder waarmee hij studeerde hem vertelde dat ieder schilderij ontstaat door de samenhang tussen punten en lijnen. Maar ook dat het gehele universum bestaat uit punten en lijnen. Als men begrijpt dat alles van oudsher begint met een punt, en eindigt met een punt, kan men zich erbij neerleggen. Dit gedachtegoed, aldus Lee Yil, staat centraal in de Oosterse visie op natuur. Het doel van kunst is om de visie van de kunstenaar op natuur weer te geven. Als een vormende en fundamentele taal zijn punten en lijnen altijd aanwezig. Een nieuw leven wordt gecreëerd wanneer een punt of lijn op een wit doek wordt getekend, maar voor Lee Ufan vertegenwoordigt een specifiek punt of lijn niet simpelweg een fundamenteel onderdeel van een absolute formatieve kunst. Hij poogt met zijn punten en lijnen bovenal de Koreaanse traditie van meditatie en zelfbeheersing via een bijna ascetische wijze van werken te realiseren.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Lee Yil, 1932 – 1997, was een Zuid-Koreaanse kunstericus en kunsthistoricus. Hij schreef voornamelijk over moderne en hedendaagse Koreaanse kunst.

<sup>36</sup> Lee Yil, “A Point and a Line: Lee Ufan’s Solo Exhibition”, in *Dansaekhwa 1960’s – 2010: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, red Koo, Jin-Kyung e.a. (Seoul: KAMS, 2017), 102 – 103.

## Internationale contacten en tentoonstellingen

Hoewel Dansaekhwa de afgelopen twee decennia meer en meer internationale belangstelling geniet, is deze belangstelling niet compleet uit het niets verschenen. In de loop van de twintigste eeuw zijn er contacten en tentoonstellingen geweest waarin Zuid-Koreaanse abstractie werd geëtaleerd in westerse landen, zowel in solo als groepsverband. Het startpunt van Dansaekhwa, waar ook dit hoofdstuk mee begint, is de groepstentoonstelling *Five Korean Artists, Five Kinds of White* in de Tokyo Gallery in Tokyo, Japan, 1975. Het idee van een distinctieve, Koreaanse monochrome schilderkunst werd hier voor het eerst officieel uitgezet. De tentoonstelling kreeg al snel aanhang onder critici en kunsthistorici in Japan en Korea. Een van hen was Nakahara Yusuke, de commissaris van de Tokyo Biënnale van 1997. Nakahara besloot om het narratief van een eigenzinnige Koreaanse vormtaal verder te ondersteunen met de tentoonstelling *Korea: A Facet of Contemporary Art* in het Tokyo Central Museum of Art in 1977. In de catalogus van de tentoonstelling verdedigde Nakahara het verschil dat hij zag in de werken ten opzichte van monochrome tegenhangers in Europa, de Verenigde Staten en Japan.<sup>37</sup>

Dansaekhwa maakte haar Europese debuut tijdens de tentoonstelling *Secondes Rencontres Internationales d'Art Contemporain*, gehouden in het Grand Palais in Parijs, 1978. De organisatie was mede gesponsord door de Koreaanse regering, met als doel de hedendaagse Zuid-Koreaanse kunstscene te introduceren aan een internationaal, en bovenal Westers, publiek. De Koreaanse delegatie bestond uitsluitend uit Dansaekhwa-kunstenaars, wat de intenties van Park Chung-hee om monochrome abstractie als Koreaanse identiteit weer te geven, ondersteunt. De bijbehorende catalogus van het Koreaanse werk bevatte een essay van Lee Yil, waarin hij stelde dat de gekozen werken een benadrukking representeerde van de Koreaanse traditie in een hedendaagse vormtaal. Ondanks dat het monochrome kleurenpalet deed denken aan een modernistische vormtaal, moesten de werken niet enkel begrepen worden in de context van de internationale schilderkunst, maar dus ook binnen de Koreaanse tradities.<sup>38</sup>

Internationaal kwam de interesse in Dansaekhwa langzaam maar zeker op gang. Eerst voornamelijk in Japan, maar later ook in Europa en de Verenigde Staten. Zo was er een tentoonstelling getiteld *Working with Nature: Traditional Thought in Contemporary Art from Korea*, in het Tate Liverpool, Groot-Brittannië in 1992. En de tentoonstelling *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean American Art*, in het Queens Museum of Art, Verenigde Staten, 1993. Met name het afgelopen decennium is er een groeiende interesse in Dansaekhwa, wat resulteerde in een nieuwe golf aan tentoonstellingen. Voorbeelden hiervan zijn *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement* in de Alexander Grey Associates galerie in New York, 2014 en de tentoonstelling *Dansaekhwa and Minimalism* in galerie Blum & Poe in Los Angeles, 2016. Ook maakte diverse Dansaekhwa-kunstenaars hun opwachting op de Biënnale van Venetië in 2015, waaronder Kwon Young-woo, Ha Chong-hyun, Park Seo-bo en Lee Ufan. Laatstgenoemde had recent nog een retrospectieve tentoonstelling in het Hamburger Bahnhof in het Berlijn, van 27 oktober 2023 tot 28 april 2024.

---

<sup>37</sup> Joan Kee, "History of Contemporary Korean Art Exhibitions," in *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea*, red. Christine Starkman en Lynn Zelevansky (LACMA Los Angeles en MFA Houston, 2009), 20 – 21.

<sup>38</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 251, 254.



Het conceptuele paradigma wat ten grondslag lag aan de artistieke praktijken van de verschillende Dansaekhwa-kunstenaars was grotendeels gestoeld op het verkennen en benadrukken van de fysieke aard en vorm van het kunstwerk, dit in tegenstelling tot de meer transcendente focus in Westerse kunst. Deze focus op materialiteit had als doel de ontmoeting van de toeschouwer met het kunstwerk te intensiveren. In plaats van een passieve ervaring waarin de intentie van de kunstenaar werd overgebracht naar de even passieve toeschouwer, probeerden Dansaekhwa-kunstenaars een esthetische ervaring te bewerkstelligen waarin engagement met de materiële en fysieke eigenschappen van het werk tot stand komt. Deze esthetische ervaring behelst zodoende zowel fysieke als conceptuele dimensies en onderstreept de ontmoeting van de toeschouwer met de materiële en tactiele waarden van het kunstwerk.<sup>39</sup> Deze drang om de driedimensionaliteit en fysieke kwaliteiten van het doek te benadrukken is de gemeenschappelijke factor waarmee de verschillende artistieke praktijken geduid kunnen worden. Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yun Hyong-keun en Ha Chong-hyun zagen de vorm van het kunstwerk als een bepaald soort actie en benadrukten deze fysieke kwaliteit door esthetische en materiële eigenschappen te onderzoeken. Daarmee trachtten zij grip te krijgen op de natuur en de wereld.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid, 6.

<sup>40</sup> Ibid, 2.

## Hoofdstuk 2 - De *contact zone* en *multiple modernities*

In hoofdstuk 1 is een overzicht gegeven van de belangrijkste eerste generatie kunstenaars die onder Dansaekhwa vallen. Om een transculturele lezing te bewerkstelligen is het van belang om eerst de theorieën die gemobiliseerd gaan worden concreet uiteen te zetten. In dit hoofdstuk zal daarom relevante theorie besproken worden met als doel de tweede deelvraag te beantwoorden: hoe kunnen de theorieën *contact zone* en *multiple modernities* gebruikt worden binnen de context van een transculturele lezing?

In haar artikel “Arts of the Contact Zone” introduceert de Canadees-Amerikaanse hoogleraar Mary Louise Pratt de notie van de *contact zone* als ‘een sociale ruimte waar culturen elkaar ontmoeten, met elkaar botsen en worstelen. Vaak in de context van asymmetrische machtsrelaties zoals het kolonialisme, slavernij, of de nasleep hiervan.’<sup>41</sup> Pratt formuleert de notie van de *contact zone* naar aanleiding van een manuscript gevonden in het Deens Nationaal Archief in Kopenhagen. Het manuscript was geschreven door Felipe Guaman Poma de Ayala, een inheemse bewoner van het Andesgebied in Zuid-Amerika. Afkomstig uit de Peruaanse stad Cuzco en geschreven in 1613, toont het manuscript een brief geschreven aan de Spaanse koning Filips III. Opvallend was hoe het manuscript twaalfhonderd pagina’s besloeg. Daarnaast was er niet alleen geschreven in de inheemse taal Quechua, maar ook in het Spaans. Het manuscript droeg de titel *The First New Chronicle and Good Government*. Zoals de titel doet vermoeden bestond het manuscript uit twee delen. Het eerste deel, *New Chronicle*, is een herschrijving van de Christelijke geschiedenis van de wereld, vanaf Adam en Eva. Guaman Poma voegt daarbij de inheemse bevolking toe in het verhaal als nakomelingen van een van de zonen van Noach. Daarnaast onderscheidt hij vijf tijdvakken in de Christelijke geschiedenis en verbindt deze met vijf tijdvakken in de Andes-geschiedenis. Ook beschrijft hij onder andere de geschiedenis, gewoontes, wetten, sociale omgang en ambten van de Inca-gemeenschap, onderbouwd met tekeningen waarin Europese invloeden te waarnemen zijn.<sup>42</sup>

Het tweede gedeelte van het manuscript, met de titel *Good Government*, is een zeer kritische beschrijving van de koloniale samenleving in het Andesgebied, waarin Guaman Poma zich gepassioneerd uitlaat over de Spaanse uitbuiting en misbruik. Hij veroordeelt expliciet de Spaanse geestelijken en de magistraten of *corregidores*, verwijzend naar de koloniale onderdrukking van Spanje. Guaman Poma is niet enkel negatief. Zo prijst hij de christelijke gewoontes en rechtvaardigheid van sommige mensen die hij heeft ontmoet. Ook geeft hij zijn visie op wat goed bestuur en rechtvaardigheid inhoudt, en stelt een collaboratie voor tussen de Inca’s en de Spaanse elite. Guaman Poma eindigt zijn betoog met een hypothetisch scenario waarin Koning Filips III vragen stelt aan Guaman Poma over hoe het rijk te hervormen. Dit is opvallend, omdat Guaman Poma zich hier als ondergeschikte zichzelf een zekere mate van autoriteit toekent, en de koloniale heersers in hun eigen taal aanspreekt.<sup>43</sup>

Pratt gebruikt Guaman Poma’s manuscript als fundament voor haar theorie, en introduceert twee additionele begrippen die onderdeel zijn van de *contact zone*. Deze begrippen

---

<sup>41</sup> Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone,” *Profession* (1991): 34, <https://www.jstor.org/stable/25595469> (geraadpleegd 15 april 2024).

<sup>42</sup> Ibid, 34 – 35.

<sup>43</sup> Ibid, 36

zijn transculturatie en auto-etnografie. Met een auto-etnografische tekst bedoelt Pratt 'teksten waarin mensen zichzelf beschrijven op een manier die aansluit bij de representaties die anderen van hen hebben gemaakt'. Pratt stelt dat etnografische teksten een bepaald beeld schetsen van gekoloniseerde volkeren, geformuleerd en geschreven door de kolonisten. Auto-etnografische teksten zijn juist geschreven door de gekoloniseerden, en gaan met etnografische teksten in dialoog. Auto-etnografische teksten zijn dus geen autochtone vormen van expressie of zelfrepresentatie. Het is juist een selectieve samenwerking met en toe-eigening van de idiomen van de kolonisten. Deze idiomen worden samengevoegd om een bepaalde zelfrepresentatie te formuleren. Auto-etnografische teksten zijn dus zowel gericht op de kolonisten als de eigen inheemse gemeenschap.<sup>44</sup>

Volgens Pratt is het eerste gedeelte van het manuscript van Guaman Poma, *New Chronicle*, een voorbeeld van een auto-etnografische tekst. Zo eindigt het eerste deel met een observatie dat de Spaanse veroveringen een vreedzame ontmoeting had kunnen zijn tussen twee partijen, waar beiden voordeel uit hadden kunnen halen. De gulzigheid van de Spanjaarden stond echter in de weg. De manier waarop Guaman Poma deze gulzigheid in detail beschrijft is als het ware een parodie op de Spaanse geschiedschrijving. De Spanjaarden brachten niets van waarde naar het Andesgebied, enkel de lust voor rijkdom. Pratt citeert Guaman Poma om te laten zien hoe hij de taal van de bezetters gebruikt. Een taal die hij zelf niet sprak maar deels leerde door werkzaam te zijn voor de Spanjaarden. Hij creëerde zo een parodie van het taalgebruik van de Spanjaarden, en schetste een beeld van zijn gemeenschap die de Spanjaarden zouden herkennen. Dit is de dynamiek van taal, schrift en representatie in de *contact zone*.<sup>45</sup> Pratt toont hier de duidelijke asymmetrische machtsrelatie aan die inherent is aan de *contact zone*. Maar ook hoe informatiestromen van buitenaf de productie van beeld en tekst van een inheemse bevolking beïnvloedt en wordt ingezet voor het eigenbelang.

Deze inzichten hanteert Pratt om transculturatie te introduceren. De term werd voor het eerst gebruikt door de Cubaanse socioloog Fernando Ortiz, en verwijst naar processen waarbij leden van ondergeschikte of marginale groepen materiaal vanuit een dominante cultuur tot zich nemen, en dit vervolgens selectief gebruiken en toepassen. Transculturatie werd gebruikt om andere, meer beperkende concepten te vervangen zoals acculturatie en assimilatie. Deze termen werden oorspronkelijk gehanteerd om een cultuur onder een dominante invloed te beschrijven. Transculturatie was veelomvattender omdat het ook meeneemt hoe ondergeschikte culturen bepaalde informatie en kennis van de dominante cultuur opnemen en gebruiken. Het manuscript van Guaman Poma is volgens Pratt bij uitstek een voorbeeld van transculturatie. Ze zegt hierover: 'Guaman Poma construeert zijn tekst door zich stukken van het representatieve repertoire van de indringers toe te eigenen en aan te passen. Hij imiteert of reproduceert het niet simpelweg; hij selecteert en past het aan'. En het belangrijkste punt nog wel: 'hij doet dit vanuit de belangen van zijn eigen gemeenschap'.<sup>46</sup>

Transculturatie en auto-etnografie zijn beide fenomenen van de *contact zone*. In de context van Pratt en haar casus van het Peruaanse manuscript kan verondersteld worden dat de *contact zone* niet zozeer een fysieke locatie hoeft te betekenen. Bovenal doelt Pratt op een sociale ruimte, waar informatie van verschillende culturen kan samenkomen en nieuwe

---

<sup>44</sup> Ibid, 35.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid, 36.

fundamenten kan vormen voor nieuwe, transculturele vormen van expressie. Het artikel van Pratt is daarnaast niet voornamelijk gericht op de beeldende kunsten, hoewel ze wel kort de afbeeldingen toelicht in het manuscript van Guaman Poma. Pratts *contact zone* is bovenal gericht op de literaire assimilatie van twee culturen in een historisch manuscript. Voor een verdere uitwerking van de *contact zone* die relevant kan zijn voor een transculturele lezing van Dansaekhwa, zal nu eerst worden gekeken naar een hoofdstuk uit de publicatie *Routes: Travel and Translation in the late 20th Century*, getiteld *Museums as Contact Zones*, van James Clifford.

### **Museums as *contact zones***

James Clifford schrijft in het hoofdstuk “Museums as Contact Zones” over anekdotische voorbeelden die hij ziet als museale *contact zones*. Het hoofdstuk opent met de beschrijving van een bijeenkomst in het Portland Museum of Art, Portland, Oregon, waar de collectie van het museum werd besproken door museumwerknemers, antropologen en afgevaardigden van de Tlingit.<sup>47</sup> De collectie van het museum bestond uit objecten afkomstig uit de inheemse cultuur van de Tlingit, en vanuit het museum kwam de wens de inheemse bevolking mee te nemen in de plannen voor het verdere gebruik van de collectie. De bijeenkomst nam echter een verrassende wending toen de Tlingit zich weinig richtten op de gepresenteerde objecten, maar het moment namen hun eigen verhaal te vertellen. De objecten speelden hierbij enkel een secundaire, ondersteunende rol.<sup>48</sup>

Het gesprek met de Tlingit over de objecten resulteerde in dilemma’s voor het museum. Voor de Tlingit waren de objecten niet meer dan een onderdeel en een representatie van hun cultuur, geschiedenis, rechten, mythen en verhalen. Zij zagen ze niet als op zichzelf staande kunstwerken. Deze visie moest worden meegenomen bij de presentatie van de collectie aan een groter publiek, wat nieuwe presentatie en omkaderingproblemen meebracht. Hoe konden ze betekenissen van objecten, uitgesproken door de Tlingit, laten meten met de betekenissen die worden opgelegd door de context van een museum? Welke betekenissen moeten worden uitgelicht en wie bepaalt waar de nadrukken op worden gelegd?<sup>49</sup>

Clifford stelt dat tijdens het gesprek met de Tlingit het museum veranderde in een *contact zone*. Dit begrip haalde hij uit de het werk van Pratt. Clifford stelt dat wanneer musea als *contact zone* worden gezien, de samenhang in het museum verandert. De vaste structuur van het hebben van een collectie verandert in een wederkerige historische, politieke en morele relatie met de objecten en hun oorsprong. Oorspronkelijk veronderstelt een collectie van een museum namelijk het idee van een centrum en een periferie. Het centrum is de plek waar de objecten worden bewaard en gepresenteerd, de periferie de plek waar het oorspronkelijk vandaan komt. Asymmetrische machtsrelaties zijn het gevolg. Het museum, gelegen in het centrum, krijgt de autoriteit over het bewaren en interpreteren van culturele producties van

---

<sup>47</sup> De Tlingit zijn een indianenvolk die leven in het noordwesten van Noord-Amerika, voornamelijk Alaska.

<sup>48</sup> James Clifford, “Museums as Contact Zones,” in: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, ed. James Clifford (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 188 – 191.

<sup>49</sup> *Ibid*, 192.

anderen. De *contact zone* verbreekt dit gedachtegoed en focust zicht op de wederkerige relatie die voortkomt uit de consultatie met marginale groepen.<sup>50</sup>

In het voorbeeld van het Portland Museum en de Tlingit was er niet enkel sprake van advies en het opvragen van informatie over de objecten in de collectie. Het leidde bovenal tot een groter besef bij het museum van zijn verantwoordelijkheden als beheerder van de objecten. Niet alleen het conserveren, maar ook het uitdragen en naar buiten brengen van de cultuur namens de Tlingit. Clifford introduceert hiervoor het begrip reciprociteit, of wederkerigheid, waarmee hij doelt op de gelijkwaardige relatie tussen het museum en de Tlingit, en de manier waarop deze relatie door consultatie en samenwerking wordt aangepast. De inheemse objecten zijn zodoende nooit helemaal volledig bezit van het museum en bieden ruimte voor verdere onderhandelingen en contact.<sup>51</sup>

Wanneer niet-Westerse kunstenaars, artiesten of curatoren naar Westerse Musea komen voor samenwerkingen, verandert de manier waarop men moet kijken naar kunst- en antropologische collecties. Niet als een product van ontdekking en kritische selectie, maar als een plek waar expliciet de wederzijdse invloeden en samenwerkingen mogelijkheden bieden voor nieuwe ontdekkingen en selecties. Clifford illustreert dit door te benoemen hoe Afrikaanse en Europese kunstenaars elkaars tradities gebruikten om de eigen praktijken te bevorderen. Dit is het proces wat Pratt transculturatie noemde. Lange tijd werd transculturatie begrepen als een inherent hiërarchisch fenomeen. Zo werden Afrikaanse kunstenaars die zich lieten inspireren door Europese kunst als imitators gezien. Terwijl Europese kunstenaars die Afrikaanse culturele invloeden incorporeerden in hun werk progressief, creatief en modern werden genoemd. Aan het einde van de twintigste eeuw veranderde dit sentiment naar het idee dat transculturatie een complex systeem omvat van vertaling en appropriatie.<sup>52</sup>

Clifford stelt dat zijn idee van musea als *contact zone* zorgt voor een nieuw perspectief. Door de lens van de *contact zone* worden museale collecties gezien als antwoord op specifieke narratieven van dominantie, hiërarchie, verzet en mobilisatie. Musea fungeren als grensgebied tussen verschillende, asymmetrische werelden. Door musea te benaderen als *contact zone* veranderen ze in een plek met hybride mogelijkheden en politieke onderhandelingen. Het inherente centrum-periferie denken wordt daarmee ondermijnd. Musea als *contact zone* staan voor de decentralisatie van collecties en promoten de circulatie ervan in de publieke ruimte. Maar ook voor de inclusie van diverse culturen, artistieke praktijken en tradities.<sup>53</sup>

Clifford eindigt zijn betoog met het idee dat musea als *contact zones* zowel lokaal als globaal een rol spelen in transculturatie en culturele identiteit. In een globale context wordt collectieve identiteit gerepresenteerd door een distinctieve cultuur. Musea zijn de aangewezen plek om dit te etaleren aan een internationaal en extern publiek. Een gemeenschappelijke identiteit veronderstelt immers ingewijden en buitenstaanders. Mensen die bij een gemeenschap horen en mensen die erbuiten staan. Musea als *contact zones* helpen deze verschillende identiteiten te verbinden.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid, 293.

<sup>51</sup> Ibid, 294.

<sup>52</sup> Ibid, 202.

<sup>53</sup> Ibid, 212 – 214.

<sup>54</sup> Ibid, 218 - 219

Door de *contact zone* te verplaatsen naar musea concretiseert Clifford de notie voor kunst afkomstig buiten het Westen. Toch zijn er inherente problemen aanwezig in het idee van de *contact zone* die uitgelicht dienen te worden voordat deze theorie aangewend kan worden voor een transculturele lezing van Dansaekhwa. Daarom zal nu worden ingegaan op een kritisch artikel over de *contact zone*. De relevante kritiekpunten worden daarbij uitgelicht.

### **Kritische reflectie op de *contact zone***

Robin Boast schrijft in zijn artikel “Neocolonial Collaboration: Museums as Contact Zone Revisited” een kritische reflectie op het concept van de *contact zone* in museale context als reactie op het hoofdstuk van James Clifford. Daarnaast keert Boast ook terug bij de tekst van Pratt om de *contact zone* opnieuw te analyseren en enkele negatieve aspecten uiteen te zetten die volgens Boast inherent zijn aan het huidige gebruik van de *contact zone*.

Sinds de jaren 90 is in veel musea meer en meer ruimte voor inclusieve programma’s. Dit uit zich onder andere in de keuze voor tentoonstellingen, gedeeld curatorschap en gebruik van collecties die in lijn staan met bijvoorbeeld onderdrukte of inheemse gemeenschappen. Met name in musea met een focus op archeologische en antropologische collecties is de samenwerking en dialoog met ‘source communities’<sup>55</sup> van groot belang. De invloed van Cliffords “Museums as Contact Zones” is hier duidelijk zichtbaar. Met name in Europa is de *contact zone* een synoniem geworden voor inclusieve en collaboratieve museale programma’s.<sup>56</sup>

Boast stelt dat hij de groeiende mate van samenwerkingen in musea niet wil ondermijnen. Toch ziet hij dat de aard van de *contact zone* inherent neokoloniaal lijkt te zijn. Hij vreest dat hierdoor de zogenoemde ‘empowerment’ die de *contact zone* dient te promoten, teniet wordt gedaan. Vanuit dit punt start een kritische reflectie op onder andere het werk van Pratt en Clifford om deze problematiek te formuleren.<sup>57</sup>

Boast hanteert de definitie van de *contact zone* uit het eerder besproken artikel van Pratt en gebruikt een van Pratts latere publicaties om haar centrale standpunten uiteen te zetten. Zo stelt Boast dat het werk van Pratt mede heeft gezorgd voor een groeiende interesse in tekstuele analyse van cultuurstudies binnen een historische context van het Europese imperialisme. Hiermee wist Pratt het van oorsprong Westers gedachtegoed in termen als centrum en periferie, blank en niet-blank te doorbreken en de relatie tussen transculturele onderhandelingen en vertalingen tot stand te brengen.<sup>58</sup>

Transculturatie volgt uit Pratts notie van de *contact zone* en staat voor het proces dat marginale groepen beeldmateriaal uit vanuit een dominante cultuur tot zich nemen en eigen maken. Deze zeer selectieve, wederkerige maar inherent ongelijke uitwisselingen creëren een dialoog waarin twee culturen zich (re)definiëren. Boast stelt dat het vanuit dit perspectief is dat museumstudies de *contact zone* zich hebben toegeëigend. De *contact zone* krijgt het label van

---

<sup>55</sup> “Source communities” verwijst naar de oorspronkelijke gemeenschappen van wie artefacten werden verworven.

<sup>56</sup> Robin Boast, “Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited,” *Mus. Anthropol.* 34 (2011), 56.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>58</sup> *Ibid.*

een dialogische ruimte en transculturatie. Dit is problematisch volgens Boast.<sup>59</sup> Hij stelt hier impliciet dat de asymmetrische machtsverhoudingen niet volledig meer in acht worden genomen door het rooskleurige vooruitzicht van gelijkwaardige samenwerking in een museum.

Boast haalt nu ook Clifford aan en zijn idee van musea als *contact zones*. Sinds Clifford is er een groeiend discours over hoe de *contact zone* vertaald moet worden naar de doelstellingen van een postmoderne museologie. Wat centraal staat in dit discours is de positieve houding jegens een nieuwe gezamenlijke benadering van representatie in musea. Het museum wordt een *contact zone* waar ruimte is voor samenwerking, discussie en conflictoplossing. De samenwerking tussen 'source communities' en het museum breidt zich zelfs uit naar het gebied van conservering, de opslag en toegankelijkheid van collecties. Voor musea is deze samenwerking een belangrijk voorbeeld geworden voor hun blijvende relevantie en een rechtvaardiging om koloniale collecties te behouden.<sup>60</sup>

Vanaf dit punt gaat Boast in op auto-etnografie als onderdeel van de *contact zone*, en maakt daarbij het verwijt dat auto-etnografie niet dezelfde aandacht krijgt als transculturatie. In latere publicaties van Pratt is auto-etnografie gereduceerd tot een literair genre, en in Cliffords betoog wordt er ook geen directe uitspraak over gedaan. De oorzaak hiervan ligt volgens Boast in het feit dat het oorspronkelijke voorbeeld van auto-etnografie, het manuscript van Guaman Poma, zich moeilijk laat vertalen naar een museale context. De functie van een auto-etnografische tekst verdwijnt, omdat musea worden gezien als de plek waar teksten zoals Poma's manuscript worden opgeslagen en in een nieuwe context worden tentoongesteld. Hier uit Boast zijn eerste, echte kritiek op musea als *contact zones*: referenties, appropriatie en legitimiteit worden altijd ingekaderd vanuit het perspectief van het gezaghebbende instituut. Het perspectief van de andere betrokken partijen doet er eigenlijk verder niet toe. *Contact zones* zijn niet écht plaatsen van wederkerigheid en samenwerking. Ze zijn asymmetrische ruimtes van appropriatie. Marginale groepen werken voor het museum, in plaats van mét het museum.<sup>61</sup>

Boast onderstreept andermaal het belang van auto-etnografie. De rol van auto-etnografie binnen de *contact zone* is er niet simpelweg een van vertaling of transculturatie. Ze biedt binnen de *contact zone* een manier om zelfrepresentatie te verbinden met de perspectieven van autoritaire instituten, omdat auto-etnografische werken zowel gericht zijn op de eigen gemeenschap als een groter, gemeenschappelijk publiek erbuiten. De doelgroep van de tekst is dus feitelijk onbepaald. De *contact zone* maakt participatie mogelijk. Het nodigt uit tot dialoog en veronderstelt een soort van samenwerking, maar het blijft lastig om dit op gelijke gronden uit te voeren. Door de *contact zone* binnen het museum te plaatsen, zien we hoe samenwerking en de dialoog op de voorgrond komen te staan. Er komt een nadruk op enkel de positieve onderdelen en mogelijkheden. Maar daaronder schuilt altijd nog asymmetrische verhoudingen waarin uiteindelijk enkel de positie van het museum versterkt wordt.<sup>62</sup>

Boast eindigt zijn betoog met de vraag wat nu het fundamentele probleem is met musea als *contact zones*. Het is niet zozeer dat de *contact zone* inherent asymmetrisch is, maar dat het bovenal een plek is in en voor het centrum. En dat het idee van musea als *contact zones* als instrument wordt gebruikt om fundamenteelere ongelijkheid, appropriatie en vooroordelen te

---

<sup>59</sup> Ibid, 58

<sup>60</sup> Ibid, 59 – 60.

<sup>61</sup> Ibid, 61-63.

<sup>62</sup> Ibid, 64.

maskeren. Boast pleit niet voor het stopzetten van samenwerking in musea. Maar om musea als *contact zones* echt te laten werken, zullen ze hun neokoloniale fundament onder ogen moeten zien. Juist omdat het museum als plaats van verzamelen, en deskundige en autoriteit van de collectie, een machtspositie bezit. Dit vereist dat musea leren hun collectie en middelen durven los te laten ten faveure van gemeenschappen en agenda's die buiten hun kennis en controle liggen.<sup>63</sup>

### ***Multiple modernities***

De volgende theorie die besproken zal worden is die van *multiple modernities*, voorgesteld door Shmuel Noah Eisenstadt in zijn gelijknamige artikel uit 2000. In dit artikel stelt Eisenstadt hoe het proces van moderniseren in verschillende samenlevingen niet lineair historisch verloopt met het Westerse modernisme als referentiepunt. Moderniteit moet juist begrepen worden als een fenomeen dat zich op verschillende manieren ahistorisch manifesteert en ontwikkelt binnen diverse gemeenschappen en maatschappijen. Het ageert zodoende tegen een eurocentrische visie waarin moderniteit als Westers product wordt gezien, wat eveneens als fundament dient voor de ontwikkeling van moderniteit buiten het Westen.<sup>64</sup>

Het idee van *multiple modernities* gaat ervan uit dat de beste manier om de hedendaagse wereld en de geschiedenis van moderniteit te begrijpen, is om het te zien als een verhaal van voortdurende bouw en heropbouw van culturele programma's. De reconstructie van meerdere institutionele en ideologische patronen wordt overgedragen door sociale actoren<sup>65</sup> binnen een sociaal-politieke en culturele context. Het engagement van actoren zowel binnen als buiten hun sociale kringen bepaalt de unieke expressie van moderniteit in die specifieke gemeenschap. Verschillende groepen en actoren hebben immers een eigen idee over wat een moderne samenleving inhoudt, en handelen daarnaar.<sup>66</sup>

Een van de belangrijkste implicaties van *multiple modernities* is dat moderniteit en 'Westernization' niet gelijk zijn. Westerse patronen van moderniteit vormen niet de enige authentieke vorm van moderniteit, ondanks het feit dat ze historisch gezien als eerste ontstond. Door te erkennen dat er een veelheid aan constant veranderende moderniteiten bestaat, wordt de vraag wat moderniteit precies inhoudt opnieuw relevant. Eisenstadt stelt dat klassieke sociologische theorieën uitgaan van een Westers model van modernisme wat fungeert als een universeel voorbeeld waar andere landen zich naar moeten schikken. Dit is echter een foutieve constatering. De ontwikkeling van moderniteit in verschillende samenlevingen weerlegt dit idee van een homogeniserend en uniform Westerse moderniteit. Structurele veranderingen binnen een samenleving die leiden tot moderniteit waren gebaseerd op institutionele en ideologische patronen. Deze patronen waren modern, en werden bovenal beïnvloed door

---

<sup>63</sup> Ibid, 67.

<sup>64</sup> Shmuel Noah Eisenstadt, "Multiple Modernities," *Daedalus* 129 (2000): 1, DOI: <http://www.jstor.org/stable/20027613> (geraadpleegd 2 juni 2024).

<sup>65</sup> Ik houd hier de terminologie van Eisenstadt aan, waar ik actoren interpreteer als iedereen die participeert in sociale interacties in een samenleving.

<sup>66</sup> Eisenstadt, "Multiple Modernities," 2.



specifieke culturele uitgangspunten, tradities en historische ervaringen eigen aan de specifieke geografie.<sup>67</sup>

De variabiliteit van moderniteit werd grotendeels veroorzaakt door militair en economisch imperialisme en kolonialisme. Moderniteit kon zich zo vanuit het Westen verplaatsen naar Azië, om vervolgens via het Midden-Oosten uit te komen bij Afrika. Dat moderniteit van oorsprong een Westers product was, wijdt Eisenstadt aan het feit dat het Westen economisch, militair en communicatief superieur was aan de rest van de wereld. Aan het einde van de twintigste eeuw was moderniteit een globaal fenomeen, en begonnen landen zich er verschillend tot te verhouden. De van oorsprong Westerse moderniteit bracht culturele veranderingen met zich mee die botsten met de traditionele culturele waarden en tradities. Echter door appropriatie van diverse thema's van moderniteit konden actoren sommige Westerse elementen van moderniteit meenemen in de constructie van een nieuwe collectieve identiteit, zonder de eigen cultuur en tradities te ondermijnen.<sup>68</sup>

De appropriatie door niet-Westerse gemeenschappen van specifieke thema's uit moderne Westerse gemeenschappen resulteerde in een doorlopend proces van selectie, herinterpretatie en herformulering van deze ideeën. Dit leidde tot continue innovatie in zowel culturele als politieke programma's. De culturele programma's die hieruit ontstonden werden gekarakteriseerd door een zekere spanning. Enerzijds het idee onderdeel te zijn van een moderne wereld, anderzijds een ambivalente houding jegens het Westen en zijn dominante positie. Desondanks vonden er transformaties plaats waar historische tradities werden opgenomen in een moderne samenleving. Het appropriëren en interpreteren van moderniteit binnen de culturele en traditionele programma's onderbouwde deze constante spanning. Angst voor het verdwijnen van lokale culturen door de impact van globalisering leidde echter wel tot een wantrouwen jegens de zogenoemde centra in een globaliserende wereld.<sup>69</sup>

Niet-westerse gemeenschappen nemen vaak een uitgesproken, antiwesterse houding aan en proberen zich moderniteit op hun eigen gronden toe te eigenen. Het doel is zich internationaal te presenteren waarbij culturele programma's en tradities worden meegenomen. Globalisering laat de voortdurende herinterpretatie van moderniteit op verschillende uiteenlopende manieren zien. Dit is in feite de betekenis van *multiple modernities*: pogingen van verschillende gemeenschappen en culturen om moderniteit en al haar facetten toe te eigenen en op een eigen manier te herdefiniëren.<sup>70</sup>

Eisenstadt eindigt zijn betoog met de uitspraak dat het oorspronkelijke uitgangspunt ooit het culturele programma van moderniteit van het Westen was, waarmee hij verwijst naar de sociologische theorieën die moderniteit zagen als een uniform proces met het Westen als startpunt. Recente ontwikkelingen hebben echter laten zien dat er een hoeveelheid aan culturele en sociale moderniteiten zijn ontstaan die verder gaan dan de 'originele versie'. Deze ontwikkelingen getuigen van meerdere interpretaties van moderniteit, maar ook pogingen van 'dewesternization' waar het Westen zijn monopolie op moderniteit verliest.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Ibid. 1-3.

<sup>68</sup> Ibid, 14 - 15.

<sup>69</sup> Ibid, 15, 20-21.

<sup>70</sup> Ibid, 22 – 24.

<sup>71</sup> Ibid, 24.

De theorie van Eisenstadt is van oorsprong gericht op het sociologische discours rond moderniteit. Het is echter in zijn focus op culturele programma's en tradities dat een insteek te vinden is voor de toepassing van zijn theorie op de beeldende kunsten en Dansaekhwa. Samen met de *contact zone* biedt *multiple modernities* kritische handvaten waarmee een transculturele lezing mogelijk kan worden gemaakt. Hoofdstuk 3 zal hierop verder voortbouwen.

### Hoofdstuk 3 - een transculturele lezing

Hoofdstuk 1 en 2 tonen een weergave van de relevante kunstenaars, hun artistieke praktijken en de theoretische kaders die voor dit onderzoek worden ingezet. Aan de hand van een analyse met behulp van de uiteengezette theorie zal een transculturele lezing uitgevoerd worden. Het is echter van belang stil te staan bij de context van de theorie voordat het toegepast kan worden op een specifieke casus zoals Dansaekhwa.

De *contact zone* van Mary Louise Pratt is van oorsprong een notie binnen de literatuurwetenschap en focust zich op tekstuele analyse. Haar voorbeeld van Guaman Poma en zijn manuscript vormen daarbij een prototypisch voorbeeld van een *contact zone* waarin een asymmetrische machtsrelatie tussen een expliciete dominante cultuur, de Spaanse kolonisten, tegenover een gekoloniseerde inheemse gemeenschap, de Quechua, tot stand komt. Als voorbeeld werkt het goed omdat het juist die asymmetrie zo exemplarisch weergeeft. Daarnaast zijn de beide onderdelen van de *contact zone*, transculturatie en auto-etnografie, duidelijk te illustreren. Enerzijds een vermenging van beide culturen in beeld en schrift, anderzijds een auto-etnografische tekst die zowel de Spaanse als de Quechua-bevolking aanspreekt in hun respectievelijke taal.

Voor Dansaekhwa, en in het bijzonder de gekozen kunstenaars voor dit onderzoek, is deze asymmetrische machtsrelatie niet zo expliciet waar te nemen. De *contact zone* krijgt zo voor Zuid-Koreaanse abstractie een andere betekenis. Door Cliffords exercitie om de *contact zone* te verplaatsen naar het museum, is de reikwijdte van de theorie dusdanig verbreed dat het makkelijker in te zetten is in relatie tot de Dansaekhwa-kunstenaars. Om de *contact zone* toe te passen op Dansaekhwa wordt daarom gekeken naar zowel de externe invloeden van Westerse abstractie op Zuid-Korea, als de interne omgang met de beschikbare informatiebronnen. De internationale receptie van het werk van Dansaekhwa-kunstenaars kan de asymmetrische machtsverhoudingen aan het licht brengen. Een eerste stap richting een transculturele lezing begint daarom met de *contact zone*, met als doel de volgende deelvraag te beantwoorden: hoe kan je de transculturele concepten mobiliseren om tot een begrip van Dansaekhwa te komen?

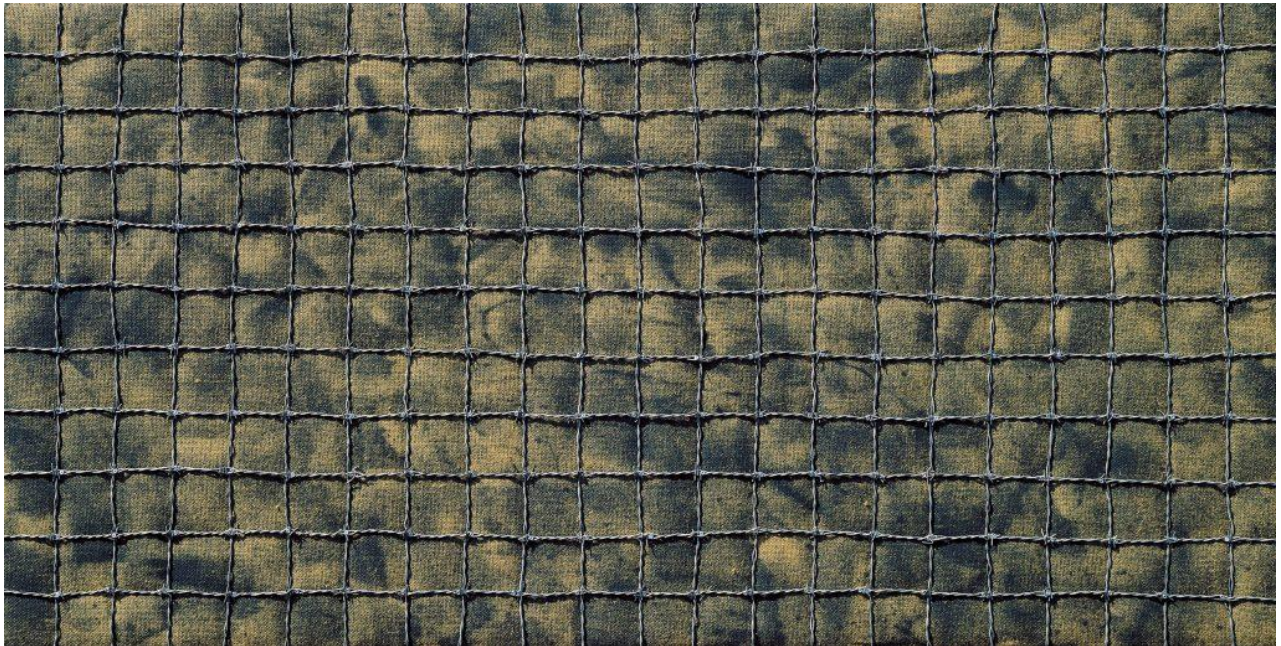
#### Dansaekhwa en de *contact zone*

De *contact zone* veronderstelt momenten van culturele uitwisseling. Deze uitwisseling vindt plaats in de sociale ruimte, en behelst zodoende niet per se een fysieke locatie waar letterlijk contact mogelijk is. Voor de casus van Dansaekhwa kan het idee van culturele uitwisseling op beide manieren benaderd worden. In hoofdstuk 1 zagen we dat Koreaanse kunstenaars toegang hadden tot verschillend beeldmateriaal van internationale abstracte kunst die toentertijd populariteit genoot. Een voorbeeld hiervan was het A.G magazine<sup>72</sup>, een magazine gepubliceerd in 1969 waarin abstracte en minimalistische werken van kunstenaars als Donald Judd, Robert Morris en Carl Andre afgebeeld stonden. De kwaliteit van de afbeeldingen was echter laag. Ze werden gereproduceerd in zwart-wit waardoor enkel de compositie van de werken echt duidelijk te zien was. De invloeden van het modernistische ‘grid’, de compositie in de vorm

---

<sup>72</sup> Het magazine werd uitgebracht door A.G, of Avant-Garde. Dit was een groep uit Seoel bestaande uit kunstenaars en critici die zich inzette voor de ontwikkeling van een Koreaanse artistieke cultuur.

van een rooster, is duidelijk terug te zien in Ha Chong-hyuns *Work 73-13* (afb.11). Minimalistische tendensen lijken hier tot uiting te komen. Het werk toont prikkeldraad gesponnen over jute, en bevraagt de doordringbaarheid van het materiaal. Er ontstaat een zekere spanning tussen het mogelijke scheuren van de jute door de scherpe uiteinden van de prikkeldraad. Voor Ha was het echter geen poging om zich te uiten in de esthetische tendensen van het minimalisme. Het prikkeldraad was juist een verwijzing naar de nasleep van de Korea-oorlog, militaire wanorde en mogelijke dienstplicht. De autoriteit van het eentonige oppervlakte werd ondervraagd en daarmee de Euro-Amerikaanse tropen van moderniteit.<sup>73</sup>



Afb. 11: Ha Chong-hyun, *Work 73-13*, 1973, prikkeldraad op jute, 120 x 240 cm, collectie Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

De *contact zone* laat zich hier indirect tonen. De uitwisseling is echter eenzijdig, en de asymmetrie is aanwezig. Omdat de invloeden zichtbaar zijn en het duidelijk is dat informatie en beeldmateriaal van internationale abstractie circuleerden binnen de kringen van Dansaekhwa-kunstenaars, kan het werk van Ha alsnog als afgeleide worden gezien. Als we de uitwisseling tussen Ha en afbeeldingen in het A.G magazine begrijpen als een uitdrukking van *contact zone*, dan krijgt het werk een andere betekenis waar het de afkeer van representatie in het minimalisme tracht te ondermijnen.

Fysiek contact, letterlijk contact in musea als *contact zones*, kan gevonden worden bij Lee Ufan. Joan Kee haalt aan hoe Lee in de herfst van 1971 New York bezocht en diep onder de indruk raakte van een retrospectieve tentoonstelling over Barnett Newman in het Museum of Modern Art. Lee zag hier hoe Newman conceptuele abstractie verder liet reiken dan de rigide grenzen van het doek. Hierin zag Lee hoe de schilderkunst naar voren kwam als ruimtelijke uitbreiding, waar Newman 'zips' gebruikte om de symmetrie van het werk te verstoren en het doek opsplijste in twee of meerdere delen.

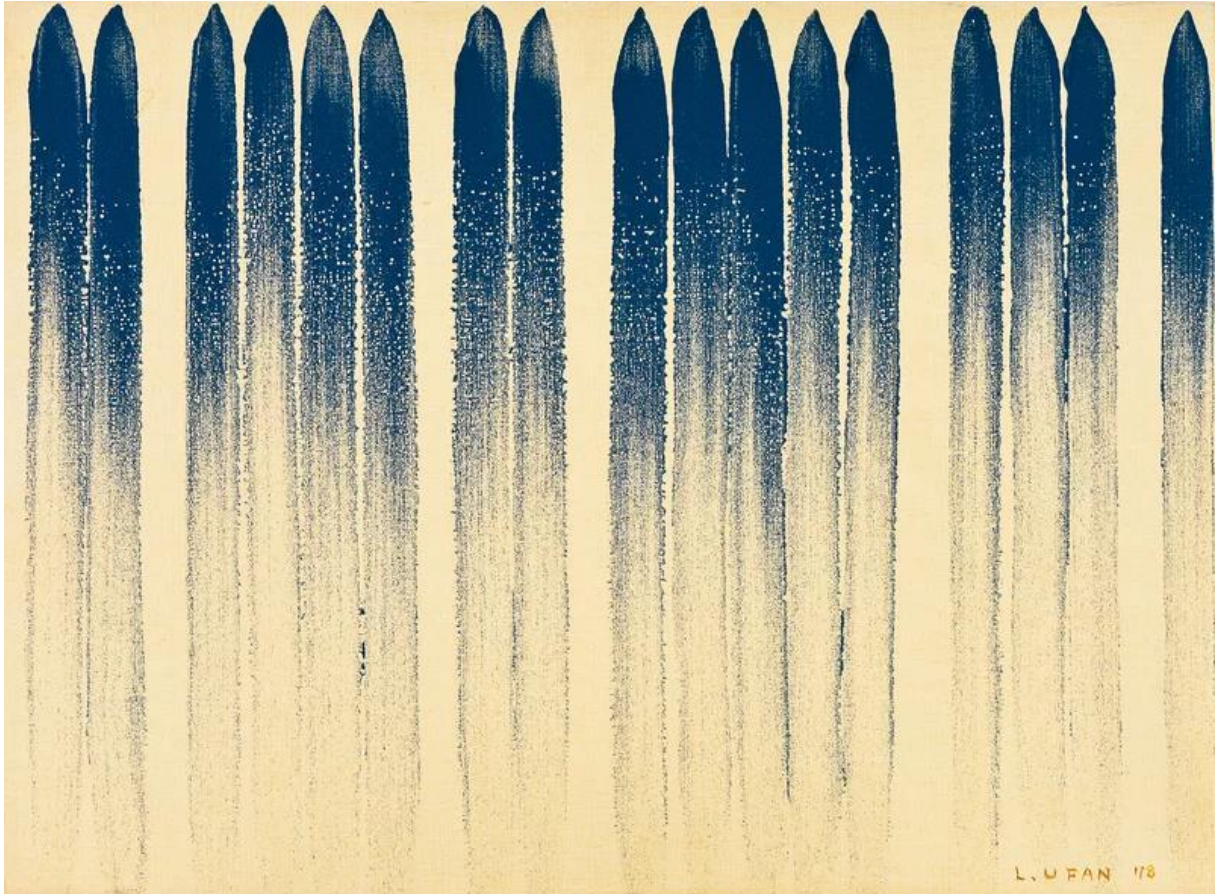
---

<sup>73</sup> Kee, *Contemporary Korean Art*, 22 – 24.



Afb. 12: Barnett Newman, *Stations of the Cross – First Station*, 1958, acrylharsverf op doek, 198 x 154 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Afb. 12 toont een werk van Newman getiteld *First Station*, en is onderdeel van een serie van totaal 15 abstracte werken met de naam *Stations of the Cross* die gezamenlijk te zien waren bij de retrospectie in het MoMa in 1971. Het onbeschilderde canvas werd benadrukt door de afgetekende ‘zips’ en donkere diffuse verfstroken. Omdat de werken van *Stations of the Cross* gezamenlijk werden gepresenteerd, werd ook de fysieke ruimte ertussen benadrukt. Het stimuleerde toeschouwers om na te denken over hoe zij zich tot de fysieke omgeving van de werken verhielden. Voor Lee waren de ‘zips’ een aanmoediging om de ruimtelijkheid van verf op het doek nader te onderzoeken, wat te zien is in zijn werken van de *From Line* serie (afb. 9, afb. 13).



Afb. 13: Lee Ufan, *From Line*, 1978, olie en mineraalpigment op doek, 33.5 x 45.5 cm, private collectie.

Werken die Lee maakte na zijn bezoek aan New York en de tentoonstelling over Newman verwijzen duidelijk naar de 'zips'. In *From Line* (afb. 13) is te zien hoe Lee zijn lijnen herhaaldelijk op het doek zet met sporadische openingen waar normaliter een enkele lijn in zou passen. De openingen tussen de lijnen leiden de aandacht zowel horizontaal als verticaal over het doek. De ruimtelijkheid van het doek wordt daarmee doorbroken. Het wekt de indruk alsof de lijnen in inconsistente patronen doorlopen, voorbij de grenzen van het doek. Daarnaast benadrukt de leegte juist de geschilderde lijnen die ernaast zijn geplaatst. De keuze voor de kleuren baseerde Lee op het idee om de lijnen te laten contrasteren met de gelige ondergrond, zodat de materialiteit van de verf andermaal werd benadrukt.<sup>74</sup>

Het bezoek van Lee aan New York was echter niet enkel positief. In een interview vertelde Lee dat hij meerdere galerieën bezocht, maar dat geen van allen interesse had in zijn werk.<sup>75</sup> Wederom komt hier de asymmetrie in macht naar voren. Een kunstenaar afkomstig van buiten het Westen met werk dat visuele overeenkomsten had met Westerse abstractie was voor veel galerieën op het oog niet interessant. Wel toont het bezoek van Lee aan hoe contact met andere kunstenaars in het museum een rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van zijn eigen artistieke praktijk. Een transculturele ontmoeting heeft ervoor gezorgd dat Lee de conceptuele en transcendente mogelijkheden van de schilderkunst die hij uit het werk van Newman haalde, kon laten samenkomen met de Koreaanse traditie van meditatie en zelfbeheersing.

---

<sup>74</sup> Ibid, 173, 175.

<sup>75</sup> Ibid, 172.

Een ander voorbeeld van een museum als *contact zone* is te vinden in het werk van Yun Hyong-keun. Met zijn *Umber Blue*-serie toonde Yun zijn interesse in organisatie van picturale ruimte door het doek te verdelen in gesuggereerde palen of staven van verf. De manier waarop hij de verf bewerkte en een temporeel element toevoegde aan zijn werk, wordt geïllustreerd door de in hoofdstuk 1 besproken werken *Blue* (afb. 5) en *Umber Blue* (afb. 6). Het was echter tijdens een reis naar New York, voor de begrafenis van Kim Whanki in de zomer van 1974, dat *Umber Blue* een hernieuwde betekenis kreeg. In het Museum of Modern Art kwam Yun in contact met werken van Mark Rothko.



Afb.14: Mark Rothko, *Untitled*, 1968, polymeerverf op papier, 60.8 x 45.4 cm, collectie Museum of Modern Art, New York.

Rothko experimenteerde met bindmiddelen en pigmenten die hij gebruikte voor zijn werk, zoals bijvoorbeeld *Untitled* uit 1968 (afb. 14). Rothko bracht een laag alkydverf aan op het papier, om vervolgens daar met terpentijn verdunde olieverf overheen te gaan. Het resultaat was een gekleurd oppervlak wat door de viscositeit van de verflagen leek te gloeien.<sup>76</sup>

Yun haalde uit deze ontmoeting met het werk van Rothko nieuwe ideeën over hoe hij kon omgaan met de indeling van het doek. Het bracht hem nieuwe inzichten in de mogelijkheden om de picturale ruimte te verdelen, zonder dat de verdeling an sich de centrale focus werd van zijn werk. Een voorbeeld is het werk *Umber Blue* uit 1975 (afb. 15). De vervaagde randen tussen de verschillende kleurvakken die we bij Rothko zien, zijn ook terug te vinden in het vroegere werk van Yun. De meeste werken die Yun maakte tijdens deze periode bestaan uit rechthoekige doeken met twee of drie donkere zuilen die een onbewerkt stuk doek flankeren. Waar in het werk van Rothko de kleurvlakken en het vervaagde verloop tussen de kleurvlakken een soort eenheid lijken uit te drukken, tracht Yun juist de focus te willen leggen op de kleurcontrasten en daarmee specifiek de randen waar kleurovergang plaatsvindt. Hij suggereert dat het werk gelezen moet worden als een soort visuele voortzetting van delen, waar de onbeschilderde ruimte het verloop benadrukt.<sup>77</sup>



Afb. 15: Yun Hyong-keun, *Umber Blue*, 1975, olieverf op linnen, 180 x 200 cm, collectie PKM Gallery, Seoel, Zuid-Korea.

---

<sup>76</sup> Ibid, 87.

<sup>77</sup> Ibid, 90.



Voor een transculturele lezing aan de hand van de *contact zone* is transculturatie een goede manier om de invloeden van Westerse abstractie te begrijpen. De voorbeelden van Lee, Ha en Yun zijn een duidelijke illustratie van hoe kunstenaars materiaal vanuit een dominante cultuur tot zich nemen, en dit vervolgens selectief gebruiken en toepassen in een eigen specifieke artistieke praktijk. De ontmoetingen in de *contact zone* resulteerde niet in imitatie, maar zorgde voor een actieve herinterpretatie en hybridisering van Westerse stijlelementen binnen hun eigen artistieke context. Dit is een expliciete uiting van transculturatie.

## **Dansaekhwa en *multiple modernities***

De opkomst van moderniteit, in de beeldende kunsten het modernisme, als Westers construct kan in Zuid-Korea herleid worden tot het moment na de Korea-oorlog. De politieke situatie in Zuid-Korea stond onder druk. Het land was verscheurd door de oorlog, maar had ook koloniale wonden doordat het tot na de Tweede Wereldoorlog een kolonie was van Japan. Door een militaire coup van Park Chung-hee veranderde het politieke speelveld eveneens drastisch. Deze gebeurtenissen vormden uiteindelijk een van de drijfveren van de ontwikkeling van modernistische tendensen in de artistieke scene van Zuid-Korea. Dit laat zich rijmen met Eisenstadts theorie van *multiple modernities*. Zoals we zagen in hoofdstuk twee pleitte Eisenstadt dat moderniteit zich op verschillende manieren ahistorisch manifesteert en ontwikkelt binnen diverse gemeenschappen en maatschappijen, en grotendeels veroorzaakt wordt door militair en economisch imperialisme en kolonialisme. De lijnen tussen deze theorie en de sociaal-politieke situatie in Zuid-Korea na de Korea-oorlog lijken hiermee duidelijk getrokken te kunnen worden. Maar hoe past Dansaekhwa dan in dit geheel?

Moderniteit moet volgens Eisenstadt worden gezien als een verhaal van voortdurende bouw en heropbouw van culturele programma's. Hierin ziet hij een rol weggelegd voor de sociale actoren. Benaderen we Dansaekhwa vanuit *multiple modernities*, dan kunnen we de kunstenaars deze rol van actoren toekennen. De participatie van sociale actoren beïnvloedt de unieke expressie van moderniteit in een samenleving. Deze expressie kan vertaald worden naar de ontwikkeling van de artistieke en esthetische keuzes die in Dansaekhwa tot vervulling komen. De herinterpretatie van het Westerse modernisme in de kunsten leidde niet zozeer tot de spanning die Eisenstadt voor ogen had. Eisenstadt stelt dat het gebruik van Westerse motieven botst met culturele tradities, en dat deze botsing van twee werelden resulteerde in oplopende spanning in de ontwikkeling van moderniteit. Voor Dansaekhwa ligt deze spanning echter genuanceerder, met name in de inherente betekenis van deze kunststroming binnen het politieke programma van Park Chung-hee.

Park Chung-hee zette zich in voor een cultureel programma waarin een 'culturele renaissance' moest leiden tot een internationaal distinctieve Koreaansheid. Dansaekhwa had hierin een leidende rol. Monochrome abstractie kon zich internationaal meten met Westerse abstractie maar bevatte ook genoeg referenties naar de traditionele Koreaanse cultuur van vóór de Japanse bezetting in 1910. Hierin zit de spanning die Eisenstadt benoemt in zijn theorie. Kunstenaars als Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yun Hyong-keun en Ha Chong-hyun zagen hun werk als apolitiek. De greep naar abstractie was voor hen een manier om zich te kunnen uiten in een politiek mijnenveld en sociaal-culturele wanorde. Daarnaast zijn de non-figuratieve composities juist bedoeld zich te verheffen boven de wereld om hen heen. Ze hadden

de vrijheid om non-figuratieve kunst te maken, en wilden zich eigenlijk niet bezighouden met politieke en institutionele programma's. Door Park Chung-hee's verlangen om een Koreaansheid te creëren werden de werken doordrenkt met een politieke connotatie die de kunstenaars juist trachtten te vermijden.

Voor een transculturele lezing van Dansaekhwa biedt *multiple modernities* mogelijkheden. Door deze lens kunnen we zien hoe formele en conceptuele innovatie ontstaat door de omgang van Dansaekhwa-kunstenaars met moderniteit en het verlangen naar een artistieke identiteit. Moderniteit betekende voor hen niet specifiek een identificatie met Westers modernisme. Ze geloofden niet in een universalisme van verschillende formele en conceptuele benaderingen van abstracte kunst.<sup>78</sup> Het was eerder een zoektocht naar een artistieke onafhankelijkheid van moderniteit die ze op hun eigen termen wilden bereiken.

---

<sup>78</sup> Sam Bardaouil, *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement*, 9.

## Conclusie

In het onderzoek van deze scriptie is getracht antwoord te geven op de in de inleiding geformuleerde onderzoeksvraag:

In hoeverre kan een transculturele lezing van het werk van de eerste generatie kunstenaars van het Zuid-Koreaanse Dansaekhwa (1960 – 1980) bijdragen aan een beter begrip van deze kunststroming?

Om tot een antwoord te komen is gebruik gemaakt van drie deelvragen die correspondeerden met de drie hoofdstukken. In hoofdstuk 1 stond de eerste deelvraag centraal: wat is Dansaekhwa en welke kunstenaars kunnen worden verstaan onder de eerste generatie? De vraag is beantwoord met de uiteenzetting van de belangrijkste kunstenaars uit de eerste generatie: Lee Ufan, Park Seo-bo, Kwon Young-woo, Yun Hyong-keun en Ha Chong-hyun. Hun artistieke praktijken toonden de kernprincipes van Dansaekhwa als monochrome abstracte kunst met een focus op materialiteit, tactiliteit en Zuid-Koreaanse culturele tradities.

In hoofdstuk 2 werd de tweede deelvraag beantwoord: hoe kunnen de theorieën *contact zone* en *multiple modernities* gebruikt worden binnen de context van een transculturele lezing? In de bespreking van de theorieën kwam impliciet naar voren hoe ze gebruikt konden worden voor een transculturele lezing. De *contact zone* bevat als onderdeel transculturatie, het idee dat leden van ondergeschikte of marginale groepen materiaal vanuit een dominante cultuur tot zich nemen, en dit vervolgens selectief gebruiken en toepassen. Dit leent zich als theorie om verschillende culturen met elkaar te vergelijken en de onderliggende machtsverhoudingen hierin mee te nemen. Een tweede onderdeel van de *contact zone*, auto-etnografie, biedt mogelijkheden voor een transculturele lezing maar is in de casus over eerste generatie Dansaekhwa minder van toepassing, omdat er weinig teksten zijn van Koreaanse kunstenaars die we retrospectief als auto-etnografisch kunnen bestempelen.

Het derde hoofdstuk had de derde deelvraag centraal: hoe kan je de transculturele concepten mobiliseren om tot een begrip van Dansaekhwa te komen? Door de *contact zone* en *multiple modernities* in te zetten als analytische instrumenten ontstaat er een beter begrip van de transculturele invloeden die hebben plaatsgevonden, en welke rol ze hebben gespeeld in de ontwikkeling van de artistieke praktijken van de kunstenaars binnen de context van een Zuid-Koreaanse moderniteit. Hiermee wordt de hoofdvraag tevens beantwoord. Een transculturele lezing benadrukt de wederkerige invloeden en problemen waar Dansaekhwa-kunstenaars mee omgingen. Binnen een eurocentrische, of Westerse, kunstgeschiedenis heeft Dansaekhwa maar een klein aandeel. Met een transculturele analyse worden de asymmetrische machtsverhoudingen bijgesteld. Termen van invloeden, inspiratie en appropriatie verliezen hun negatieve connotatie. De nadruk komt meer bij de kunst te liggen, en de conceptuele betekenis van abstractie treedt naar de voorgrond. Zo kan niet alleen Dansaekhwa geanalyseerd worden binnen de context van internationale abstractie, maar ook Westerse kunstenaars die Oosterse stijlelementen hanteren op eveneens gelijke gronden.

Onderzoek naar Dansaekhwa komt met veel moeilijkheden. Met name de taalbarrière is een bepalende factor in de mogelijkheden voor internationaal academisch onderzoek. Het KAMS, het Korea Arts Management Service, probeert hieraan tegemoet te komen met

verscheidene publicaties. *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary documents on Korean Abstract Painting* is hier het beste voorbeeld van. Deze publicatie, die ook voor deze scriptie rijkelijk is geraadpleegd, biedt een grote hoeveelheid artikelen vertaald vanuit het Zuid-Koreaans naar het Engels. Primaire bronnen worden zo toegankelijk voor een internationaal publiek, wat onderzoek buiten Zuid-Korea naar Dansaekhwa stimuleert. Hierin schuilt echter ook een zekere problematiek: een specifieke instantie bepaalt welke bronnen worden vertaald en uiteindelijk gepubliceerd. Een bepaald narratief kan hiermee, dan wel impliciet, gecreëerd worden doordat het KAMS bepaald welke bronnen beschikbaar worden gemaakt. Er liggen dus mogelijkheden in de nog onvertaalde bronnen die te vinden zijn in archieven en bibliotheken van musea en kunstinstanties in Zuid-Korea. Grondig archiefonderzoek is vereist om deze bronnen aan het licht te brengen, en idealiter te laten vertalen.

Binnen Dansaekhwa zijn er mogelijkheden voor vervolgonderzoek. Binnen het postkoloniale discours zijn de *contact zone* en *multiple modernities* maar twee van de vele theoretische concepten die gebruikt kunnen worden voor een transculturele analyse. Voorbeelden zijn *contemporaneity* en *histoire croisée*, twee theorieën die ieder op hun eigen manier vragen stellen over hoe artistieke ideeën en objecten zich door de wereld bewegen en hoe dit invloed heeft op kunst en culturele en materiële identiteiten. Daarnaast is er ook ruimte voor vervolgonderzoek naar vrouwelijke Dansaekhwa-kunstenaars. Mijn literatuurstudie leert dat vrouwelijke kunstenaars een kleine tot geen rol hebben gespeeld in het ontstaan van Dansaekhwa. Voor een inclusievere kunstgeschiedenis is het van belang ook deze onderbelichte rollen van academische aandacht te voorzien. Zijn ze immers wel zo klein? Tot slot ligt er ruimte voor vervolgonderzoek naar de tweede en derde generatie Dansaekhwa-kunstenaars. De esthetische spelregels van Dansaekhwa overstijgen de grenzen van een rigide, tijdsgebonden kunststroming. De betekenis van Zuid-Koreaanse monochrome abstractie binnen de hedendaagse abstracte kunst biedt daarom handvaten voor verder onderzoek naar een contemporaine transculturele lezing.

Een laatste punt verdient aandacht voor dit onderzoek. Transculturaliteit gaat uit van de wederzijdse invloeden van culturen. Binnen het onderzoek is enkel gekeken naar Amerikaanse abstractie en Westerse invloeden. De vraag is dan of transculturaliteit de lading dekt voor het onderzoek. Het onderzoekt bovenal biculturaliteit, invloeden tussen het Westen en Zuid-Korea. Vervolgonderzoek kan zich mede daarom ook richten op de transculturele invloeden tussen Japan, Amerika en Zuid-Korea. De mogelijke connecties tussen naoorlogse abstractie in de vorm van het abstract expressionisme, Dansaekhwa en het Japanse Gutai vragen bijvoorbeeld om nader onderzoek gezien de koloniale banden tussen Japan en Zuid-Korea.

Het transculturele discours biedt mogelijkheden om kunst van buiten het Westen op een gelijkwaardige manier te onderzoeken, en te plaatsen binnen nieuwe kunsthistorische narratieven. Dansaekhwa heeft als distinctieve Koreaanse moderne kunst zowel raakvlakken als verschillen met andere internationale kunststromingen. Het kan daarom als een van de vele voorbeelden dienen voor een verdere ontwikkeling van een inclusievere en globale kunstgeschiedenis.

## Literatuurlijst

Bardaouil, Sam en Till Felrath redactie *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement*. New York: Alexander Gray Associates, 2014. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in kunstgalerie Alexander Gray Associates, New York, 19 februari – 29 maart 2014.

Boast, Robin. “Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited.” *Mus. Anthropol.* 34 (2011), 56–70.

‘Chung Sang-hwa, Work 73-1-9’. M+ Hongkong. Geraadpleegd 18 maart 2024, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/work-73-1-9-2015539/>.

Clifford, James.” Museums as Contact Zones”. In: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. James Clifford, ed. 188–219. Cambridge: Harvard University Press.

Eisenstadt, S. N. “Multiple Modernities.” *Daedalus* 129, no. 1 (2000): 1–29. DOI: <http://www.jstor.org/stable/20027613> (geraadpleegd 2 juni 2024).

Kee, Joan. *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Kee, Joan. “Tansaekhwa: Inside and Out.” In: *Resonance of Dansaekhwa*, redactie Sunyoung Kim, 34 - 57. Seoul: Korea Arts Management Service, 2016.

Kee, Joan. “History of Contemporary Korean Art Exhibitions.” in *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea*, redactie Christine Starkman en Lynn Zelevansky, 18 – 29. LACMA Los Angeles, MFA Houston: Yale University Press, 2009.

Kim, Hyungsook. “National Identity Discourses in Visual Culture and Art Education.” *Korea Journal* (2015) 1: 112 - 137. DOI: <https://accesson.kr/kj/assets/pdf/8371/journal-55-1-112.pdf> (geraadpleegd 18 maart 2024).

Koo, Jin-Kyung e.a. *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary Documents on Korean Abstract Painting*. Seoul: KAMS, 2017.

Morgan, Robert. ‘Seo-Bo Park with Robert Morgan’, interview in *The Brooklyn Rail*, Juli - Augustus 2006. Geraadpleegd 1 april 2024. <http://www.brooklynrail.org/2006/07/art/seo-bo-park>

Morley, Simon. “Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting.” *Third Text* 27 (2013) 2: 189 – 207. DOI: <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1080/09528822.2013.772350> (geraadpleegd 25 februari 2024).

Munroe, Alexandra. "The Ethics of Abstraction, or, for the West, a Rediscovery of Dansaekhwa." In: *Resonance of Dansaekhwa*, redactie Sunyoung Kim, 58 – 66. Seoul: Korea Arts Management Service, 2016.

Nakahura, Yusuke. "The painting of Yun Hyungkeun." In *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, redactie Koo, Jin-Kyung e.a, 127. Seoul: KAMS, 2017.

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession* (1991): 33 – 40. <https://www.jstor.org/stable/25595469> (geraadpleegd 15 april 2024).

Seo-bo, Park. "I Am an Artist Who Cannot Be Represented." In *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, redactie Koo, Jin-Kyung e.a, 23 -25. Seoul: KAMS, 2017.

Yil, Lee. "A Point and a Line: Lee Ufan's Solo Exhibition." In *Dansaekhwa 1960's – 2010: Primary documents on Korean Abstract Painting*, redactie Koo, Jin-Kyung e.a, 102 – 103. Seoul: KAMS, 2017.

Yoon, Jin Sup, Joan Kee, Sam Bardaouil en Til Fellrath. "Skin and Surface: What is Dansaekhwa and what is its legacy today?" *Frieze*, 20 februari, 2015. Geraadpleegd 21 februari 2024. <https://www.frieze.com/article/skin-surface>

Yoon, Jin Sup. "The Emergence and Development of Korean Dansaekhwa in the 1970s." In: *Resonance of Dansaekhwa*, redactie Sunyoung Kim, 16 - 33. Seoul: Korea Arts Management Service, 2016.