

Die Ontologie der malerischen Subjektivität

Nayeon Gu, Kunstkritikerin

Eine besondere Universalität

Die abstrakte Malerei hat sich bis heute weiterentwickelt, auch nachdem die kunsthistorische Debatte um sie als selbstbezügliche Objekthaftigkeit des Minimalismus im Rahmen der Entwicklung der Moderne abgeschlossen wurde. Abstraktion in der Kunst hat sich subtil in Richtung des Bereichs kontinuierlicher malerischer Erkundung bewegt, herausgetreten aus der ständigen Neugestaltung der sich stets wandelnden kritischen Haltungen der Avantgarde sowie der Nachkriegs-Neo-Avantgarde. Ungeachtet dessen, dass sie in der Praxis nicht mehr „den Schock des Neuen“ beleuchten und provozieren kann, bleibt die Nachfrage nach abstraktem Ausdruck unaufhörlich in unserer ästhetischen Wahrnehmung der Kunst bestehen. Vielleicht werden solche Forderungen nicht durch Geschichte oder Genealogie ausgelöst, sondern eher mit dem ästhetischen Verlangen verbunden, durch Kunst grundlegendere Gedanken anzuregen. Dies wird weder als Reaktion auf Produkte früherer Zeiten bestätigt, noch durch die Anpassung an neue Medien angeregt. Stattdessen tritt die heutige abstrakte Malerei aus einer makroskopischen Dynamik heraus und stellt die Beziehung zwischen Welt und Individuum als Frage expressiver Formen und der Philosophie des Seins dar. Dadurch offenbart sie die Annäherung unendlicher Gedanken, die durch den Prozess entstehen.

Die Besonderheit der heutigen abstrakten Malerei könnte die Formgebung sein, die durch die Erkundung jedes Malers entsteht, was Kunst in ihrer post-historischen Existenz leisten kann. Die Besonderheit und Eigenart von Sen Chungs Malerei innerhalb der zeitgenössischen Kunst kann in diesem Kontext analysiert werden. Seine Malerei im bisherigen Zusammenhang mit

der chronologischen Ursache und Wirkung der abstrakten Malerei im Westen oder in Korea zu verstehen, ist unbesonnen und kontraproduktiv. Ebenso wenig ist es wichtig zu betonen, dass sein praktisches Arbeiten in Europa angesiedelt ist, nachdem er Korea verlassen hat, oder dass er ein koreanisch-deutscher Künstler ist, der in Europa tätig ist. Was wir in seiner Malerei sehen, ist die grundlegende Frage, was Kunst ist, und versuchsweise Antworten darauf, wie man die ursprüngliche Handlungsweise ausdrücken kann, die sich aus der Spannung zwischen dem Selbst und der Welt durch die Malerei ergibt. Daher berührt seine Malerei das Paradoxon des „besonderen Universalen“, das aus der Praxis der gleichzeitigen Aktion von Körper und Geist resultiert. Dies liegt daran, dass Ontologie und das Erhabene als universelle Werte metaphysischen Denkens in der authentischen formalistischen Besonderheit von „Sen Chungs Malerei“ enthalten sind.

Jedes seiner Werke, das dieser „besonderen Universalität“ entspricht, wird von der massiven Last der Gedanken befreit und entsteht in einer optimierten Dichte. Insbesondere nachdem der figurative Aspekt in seinem Werk zu einem verstärkten abstrakten Ausdruck übergegangen ist, wurde diese Eigenschaft relevanter, die aus seinem kontinuierlichen Interesse und der Entdeckung der asiatischen Tuschemalerei-Technik und der europäischen Romantik herrührt. In der traditionellen asiatischen Malerei identifiziert er Merkmale der Romantik und erklärt, dass er den „Romantik als die europäische Kunstrichtung ansieht, die der traditionellen asiatischen Malerei am nächsten steht, welche die Essenz von Kunst und Spiritualität betont.“¹ Wenn man jedoch über den Rhythmus der Oberfläche spricht, die sich unter Tuschemalerei-ähnlichen Berührungen wellt, während allegorische Formen langsam entstehen, ist eine Annäherung, Chungs Malerei durch den konventionellen Rahmen der Malerei als einen Ort für die Synthese asiatischer und europäischer Merkmale zu betrachten, deutlich begrenzt. In erster Linie sind bei der Konfrontation mit seinem Werk Pinselstriche vorrangig, die die malerische Transparenz unterstützen, eine bestimmte Anordnung und ein bestimmter Rhythmus der Formen, die in lebendigen Farben entstehen, und die Artikulation der malerischen Form, die all dies umfasst. Er hat seine Malerei einmal als ‚gemalte Philosophie‘ bezeichnet, und in diesem Sinne müssen wir tiefer in die Frage eintauchen, wie die Oberflächenschicht, die Tuschemalerei und allegorische Formen andeutet, eine solche „Philosophie“ seinerseits anspricht.

Gemalte Philosophie

Es ist eine bekannte Tatsache, dass sich die asiatische Tuschmalerei im Kern aus der Landschaftsmalerei entwickelt hat, und die Benetzbarkeit ist ihr inhärent. Laotse sagte: „Das höchste Gut ist wie Wasser“ und der Lebensfluss, den es in der Natur inszeniert, ist mit *Wu*

Wei (無爲) verbunden, was bedeutet, den Körper so sein zu lassen, wie er ist. Die feuchten Pinselstriche, die Chungs Malerei unterstützen, dringen tief in die Leinwand oder andere Oberflächen ein, während sie die wiederholten Schichten bloßlegen und eine für seine Arbeit typische Transparenz schaffen. Die dicht verwobenen, durchscheinenden Spuren bauen ein Gefühl der endlosen Entfernung auf, ohne die Flächigkeit der Malerei zu verletzen. Chung definiert seine Malerei als eine Metapher des Fensters, was eine Art Passage oder einen Zwischenraum anzeigt, wo das Innere und Äußere sich kreuzen, anstatt auf die Vorstellung eines Fensters im Kontext der illusionistischen Perspektive zu verweisen. Daher erwirbt der Raum der Bilder, die dieses Fenster durchqueren, ein Gefühl der Distanz, losgelöst von der gegenständlichen Projektion, während er dennoch die Flächigkeit behält, nämlich die Essenz der Malerei, wie sie vom Modernismus à la Greenberg vorgeschlagen wurde; dies bildet *Wu Wei*, eine mögliche Tiefe, erreicht durch die gleichzeitige Manifestation von *Sumuk* [schwarze und weiße Tuschalerei] gemäß der asiatischen Maltradition.

Auf diesem der asiatischen Tuschalerei nahestehenden Raumgefühl schwebt sein Romantizismus deutlich als allegorische Formen, Flächen, Punkte und Farbstriche. Hiermit kombinieren sich formalistische Elemente wie die malerischen Grundformen Punkt, Linie und Fläche mit unvollkommenen geometrischen Formen, vibrieren mit Klang und übertragen den auditiven Zustand auf die Bildebene. Anstatt einer klaren und festen Geometrie verstreuen und drehen sich seine Figuren einer kryptischen Logik folgend; sie sind Ergebnisse souveräner und unwiderruflicher Entscheidungen des Malers und auf diese Weise liefert sein Werk sowohl die Absolutheit der traditionellen abstrakten Malerei als auch die Originalität der zeitgenössischen abstrakten Malerei. Manchmal erscheint seine Geometrie auf der bildlichen Ebene in Form von kristallisierten Edelsteinen oder Mineralien. Nicht nur die Subjektivität des Malers, sondern auch die des Betrachters kann mit der gegenständlichen Grundform interferieren, die nicht als eine Schönheit außerhalb des Objektes, sondern als ein malerischer Zustand vorgeschlagen wird. Er behauptet:

„Ich denke darüber nach, warum ich diesen Edelstein unter verschiedenen Bedingungen definiere und mir ein gewisses ästhetisches Gefühl der Knappheit, das daraus resultiert, zu eigen mache. Das Bild eines Edelsteins ist wahrscheinlich nur eine symbolische Form, aber ich werde neugierig auf den ordnungsgemäßen Sinn und die ästhetische Form, die es vorschlägt. Diese Neugier verbindet sich mit der malerischen Dramatik meiner Arbeit, einer gewissen Spannung und dem Gefühl des Erhabenen, das aus dem Schnittpunkt dionysischer und apollinischer Gefühle kommt.“²

3 Wilhelm Worringer,
*Abstraction and
Empathy*, übers. Michael
Bullock (Chicago:
Elephant Paperbacks,
1997), S. 15 [Zitat
übersetzt].

4 Ibid, S. 4 [Zitat
übersetzt].

5 Sen Chung, „The
Romanticism of a
'brush stroke'“, S. 141
[Zitat übersetzt].

Der historische Diskurs über den intrinsischen Wert der Form von Edelsteinen ist letztendlich mit der Manifestation des ursprünglichen Sinns für Ästhetik verbunden. Als Ergebnis des Nachdenkens über den detaillierten Prozess, wie der Mensch den Geschmack für eine solche Ästhetik entwickelt hat, können wir den Parallelismus des Subjekts und der Welt, oder des Gefühls und der Vernunft, die in der Form aufeinanderprallen, beobachten, während wir das subtile Erscheinen figurativer Artikulation in seiner Malerei begrüßen. Gleichzeitig nimmt die Grundform die eines Edelsteins an, der als mineralische Substanz seine Geometrie inspiriert. Diese grundlegende Materialität als eine Form, die sowohl minimalen als auch maximalen Raum umfasst, verbindet sich mit dem von Chung vermuteten Horizont der Welt. Dies offenbart die Interaktion von völlig phänomenalem und abstraktem Denken zur gleichen Zeit. Genau dort erinnert seine Malerei an grundlegende Modelle der Abstraktion wie Empathie oder den Zustand der Gedankenverlorenheit.

Um seine Tuschmalerei und Romantik zu verstehen, müssen wir das primäre Modell der „Abstraktion“ als Drang zur Abstraktion und Empathie neu betrachten. Seine Malerei ist mit dem gleichzeitigen Bestehen von Impuls und Eintauchen verbunden. In seinem Werk *Abstraktion und Einfühlung* (1907) definiert Wilhelm Worringer, dass „der Drang zur Einfühlung eine glückliche pantheistische Beziehung des Vertrauens zwischen Mensch und den Phänomenen der Außenwelt ist, während der Drang zur Abstraktion das Ergebnis einer größeren inneren Unruhe ist, die beim Menschen durch die Phänomene der Außenwelt hervorgerufen wird.“³ Die Unvermeidbarkeit, abstrakte Kunst aus dem Drang zur Abstraktion zu erfinden, ist letztendlich auch mit der Begrenzung der gegenständlichen Kunst verbunden, so wie der Wille, Schönheit in Mineralien zu entdecken.⁴ So materialisiert sich die „gemalte Philosophie“ von Chung inmitten des Gleichgewichts von Spannung und Harmonie, zwischen der Begrenzung des pantheistischen Glücks, ermöglicht durch Repräsentation, und dem abstrakten Denken und Drang. Und dies ermöglicht das gleichzeitige Bestehen von zwei heterogenen Formen der Tuschmalerei und Romantik und führt sein Werk zu einem soliden *Affekt*, indem es das Apollinische und das Dionysische ausbalanciert.

Ja-yeon oder Natur

Für Chung ist „Malen eine unsichtbare Kraft zwischen [ihm] und der Natur und ein transparenter quadratischer Rahmen, der in der Mitte davon gesetzt wird.“⁵ Hier kann die „unsichtbare Kraft“ als Spinozas Affekt verstanden werden. In seiner Ethik (1970) definiert der Philosoph Affekt wie folgt:

6 Baruch Spinoza, *Ethics*, (New York: Hafner Publishing, 1970), S. 128 [Zitat übersetzt].

7 *Ibid.*, S. 89.

8 Kim Myeong-Seok, „On the Concept of Ziran in Lao-tzu as Spontaneity“, *Journal of Philosophical Ideas*, Bd. 63, Institut für Philosophie (Seoul: Seoul National University, Februar 2017), S. 18–21 [Zitat übersetzt].

„Unter Emotion verstehe ich die Modifikationen des Körpers, durch die die Fähigkeit des Körpers selbst zu handeln, erhöht, vermindert, unterstützt oder gehindert wird, zusammen mit den Ideen dieser Modifikationen. Wenn wir daher die adäquate Ursache einer dieser Modifikationen sein können, verstehe ich die Emotion als eine Handlung, andernfalls ist es ein passiver Zustand.“⁶

Grundsätzlich basierend auf der Tatsache, dass Menschen ein Teil der Natur sind und ein weiteres Theorem von Spinoza akzeptierend, dass „wenn das Objekt der Idee, die den menschlichen Geist bildet, ein Körper wäre, nichts in diesem Körper geschehen kann, das nicht vom Geist wahrgenommen wird“,⁷ bedeutet die „unsichtbare Kraft“ die Dynamik der *Affektion*, die zwischen Natur und Menschen aufwallt. Und wir können sagen, dass diese *Affektion* durch Malerei als eine Entität verkörpert wird. In diesem Prozess ist der Künstler dazu bestimmt, sich mit der grundlegenden Frage auseinanderzusetzen, was Malerei ist. Doch jede Malerei ist per se Malerei, während sie die für die Malerei imperative Präsenz verkörpert. In diesem Sinne ist die unabhängige und konstante Ontologie, die Chungs Werk beherbergt, eine Tafel, auf die Philosophie gezeichnet werden kann; ein Ergebnis der Visualisierung des Unsichtbaren; und ein Gebiet, wo das Selbst und die Natur gleichzeitig begriffen werden können.

Punkte, Linien und Flächen, die sich als formalistische Elemente in seiner Malerei anhäufen, bewegen sich dynamisch innerhalb der disparaten Ideen der Natur. Natur ist weder schön, um dem Zweck der Schönheit zu dienen, noch ist sie eine konzeptionelle Form, die Gedanken speichert. Dennoch nähert sich uns die Natur, die sich endlos aus Konzepten und Objekten manifestiert. Und der naturalistische Aspekt in Chungs Malerei pocht unaufhörlich wie eine mikroskopische Miniatur, die zwischen den konzeptionellen Materialeigenschaften der Natur und den malerischen Elementen angesiedelt ist. Mit anderen Worten, statt sich auf eine spezifisch beabsichtigte Ästhetik zu stürzen, begrüßt seine Malerei Forderungen und Authentizität, die allein durch das Malerische in einem Zustand unter unsichtbaren Kräften angesprochen werden können. Und solche Eigenschaften sind mit der gemeinsamen Logik um die Bedeutung der Natur im Osten und im Westen verbunden. In Laotsees Philosophie weist das Konzept von *ja-yeon* [Natur]⁸ wörtlich auf ‚es so zu lassen, wie es ist‘ und ‚einfach es selbst zu sein‘ hin. Das bedeutet, dass die dem Selbst innewohnende Tendenz mittels seiner eigenen Kraft verkörpert wird, die Präsenz einer internen Logik und Kraft sowie das Wachstum dieser authentischen Eigenschaft bestätigt.⁸ Natur à la Laotse konsolidiert die ontologische Notwendigkeit der Malerei, die von Chungs Werk vorgeschlagen wird, eine Natur als ästhetische Aktion und Methode.

Darüber hinaus wird die Verkörperung der unsichtbaren Kraft, ausgelöst durch die Eigenschaften der Malerei, in der Forderung harmonisiert, dass alle Elemente in seiner Malerei ‚sie selbst zu sein‘, was das asiatische Denken und die Ästhetik der Natur anspricht. Andererseits weist auch die europäische ‚Natur‘ auf die grundlegende Manifestation von etwas Inhärentem und Wesentlichem hin. Über die Beziehung der Natur mit dem Selbst behauptete Spinoza: „Alle unsere Bemühungen oder Wünsche folgen aus der Notwendigkeit unserer Natur auf solche Weise, dass sie entweder allein durch sie als ihre nächstliegende Ursache verstanden werden können oder insofern wir ein Teil der Natur sind, welcher Teil nicht adäquat durch sich selbst und ohne die anderen Individuen begriffen werden kann.“⁹ Daher verdichtet die in Chungs Malerei auftretende Natürlichkeit komplexe Prozesse, die in der Beziehung zwischen dem Selbst und der Natur auftreten, und erscheint als eine Implikation der Essenz der Malerei, begleitet von ihren unendlichen Variationen.

In diesem Sinne wird die Besonderheit, die seine Malerei der heutigen Kunst vorschlägt, zu einer Praxis der malerischen Ontologie, die eine unbestimmte Tiefe schafft, indem sie vereinfachte malerische Merkmale verwendet, an denen sich die östlichen und westlichen Konzepte der Natur kreuzen. Er fordert keine übermäßige Projektion von Bedeutung in eine solche formalistische Struktur und klare Essenz. Vor seinem Gemälde zu stehen ist eine völlig ‚malerische‘ Erfahrung und bedeutet, sich einem Gemälde zu stellen, das ‚von selbst so geworden ist‘. Die malerische Praxis, die er vorschlägt, ist jedoch weit entfernt von der alten Erhabenheit oder der Nostalgie nach Purismus. Stattdessen ist seine Malerei näher an einem unaufhörlichen Streben nach ihrer noch zu entdeckenden Essenz.

Der Grund für seine demütigende Erfahrung in der Konfrontation mit Meisterwerken der vergangenen Kunstgeschichte leitet sich auch von seinem eigenen Verlangen nach Sublimierung und Reform ab. Für ihn ist Malerei eine Notwendigkeit, und sie ist *ja-yeon*, sie selbst in ihrer Gesamtheit. Der formalistische Rahmen der Malerei ist niemals eine Kategorie zur Unterordnung, sondern wird zu einem Feld, auf dem die dynamische Beziehung zwischen Körper und Geist ohne jegliche Grenze inszeniert werden kann. Dies ist nicht abhängig von einem spezifischen Merkmal aus der Geschichte der Malerei, sondern bezieht sich ausschließlich auf den metaphysischen Gedanken, um seinen Drang zur Veränderung zu gewinnen.