

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Material, Macht und Erinnerung: Holz als Ausdruck des Widerstandes
Feministische Formsprache und Kunstpraxis in Korea

verfasst von | submitted by

Michaela Ingrisch BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 871

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Koreanologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jerome De Wit MA

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den Inhalten, die zeitgenössische koreanische Künstlerinnen durch eine bewusste Materialwahl visuell vermitteln und verhandeln, sowie im erweiterten Sinne mit ihrer Präsentation anhand des Potentials kuratorischer Strategien in feministischer Perspektive, vor dem Hintergrund historischer und sozio-politischer Entwicklungen. Die Untersuchung folgt einem qualitativen, interpretativen Forschungsdesign, das feministische Theorien, kunsthistorische Biografieforschung als sozial-historischer Ansatz und einen semiotischen Zugang in Verbindung mit der Materialität von Holz als Basis einer Werkanalyse miteinander verknüpft. Im Zentrum stehen drei ausgewählte künstlerische Positionen, deren Arbeiten die gemeinsame Verwendung desselben Materials als ästhetisches, symbolisches und kulturell bedeutsames Medium verbindet. Holz wird indem nicht essentiell mit Weiblichkeit verknüpft, sondern fungiert als diskursives Instrument, um Machtverhältnisse, konventionelle Hierarchien und Dichotomien zwischen Kunst und Handwerk sowie geschlechtsspezifische Zuschreibungen kritisch zu hinterfragen. Darüber hinaus wird erforscht, weshalb feministische Kunst, historisch als auch gegenwärtig, ihre Kuratierung und Rezeption in Korea eng mit politischem Aktivismus verbunden ist und sich häufig außerhalb etablierter institutioneller Strukturen, wie Museen, verortet. Dieser Forschungsansatz sucht somit einen reflexiven Beitrag zu einer kontextuellen, pluralistischen Betrachtung feministischer Kunst jenseits westlich dominierter Theoriemodelle zu leisten.

Abstract (ENG)

This master's thesis examines how contemporary Korean women artists articulate and visually communicate feminist perspectives and themes through a deliberate choice of materials, and how curatorial strategies renegotiate these against the backdrop of historical, political, and social developments. The study follows a qualitative, interpretative research design that integrates feminist theories, art-historical biographical research as a socio-historical approach and a semiotic framework combined with an examination of the materiality of wood forming the basis for artwork analysis. Central to the research are three selected artistic positions whose practices are connected through their shared use of the same material as an aesthetic, symbolic, and culturally significant medium. In their work, wood is not essentially associated with femininity but functions as a discursive instrument to critically reflect on power relations, conventional hierarchies and dichotomy between art and craft, along with gendered attributions. Furthermore, this disquisition investigates why feminist art in Korea – both historically and in contemporary contexts – is closely linked to political activism in terms of its presentation and reception, and why it is often situated outside established institutional structures, such as museums. The thesis thus aims to make a reflexive contribution to a contextual and pluralistic understanding of feminist art beyond Western-dominated theoretical models.

Danksagung

Mein ausdrücklicher Dank gilt allen Frauen, die für ihre Rechte und Gleichberechtigung eintreten, täglich harte, oft ungesehene und unterrepräsentierte Arbeit verrichten und so als Beispiel für andere (Frauen) vorangehen. Im Speziellen möchte ich mich bei meiner Familie, meinen Freundinnen und allen starken Frauen, die mir als Vorbild fungiert haben, bedanken, sowie den kompetenten Mitarbeiterinnen der Koreanologie Wien, die mich im Prozess der Fertigstellung dieser Arbeit unterstützt haben und nicht zuletzt den Künstlerinnen und Mitgliedern der kreativen Communities vor Ort in Seoul, wie *Louise the Women*, Younwon Son und Ail Hwang, die sich großzügigerweise dazu bereitklärt und sich die Zeit genommen haben, mir im Rahmen meiner Recherche alle möglichen Fragen zu beantworten, und mich so herzlich und offen in ihrer Mitte aufgenommen haben.

Thanks to

My sincere thanks go to all women who stand up for their rights and equality, who perform hard, often unseen and underrepresented work every day, and who thus lead by example for others. In particular, I would like to thank my family, my friends, and all the strong women who have served as role models for me, as well as the competent (female) staff of Korean Studies at the University of Vienna who supported me in the process of completing this thesis, and last but not least the artists and members of the local creative communities in Seoul, such as *Louise the Women*, and especially Younwon Son and Ail Hwang, who generously took the time to answer my questions concerning my research, and who welcomed me so warmly and included me in their midst.

Anmerkungen

Romanisierung der koreanischen Sprache und Eigennamen: Im Folgenden werden manche Eigennamen für Personen bzw. Orte im Sinne der erleichterten Auffindbarkeit für Referenzen Online oder andere akademische Zwecke nicht ausschließlich im für diesen Text angedachten McCune-Reischauer-Stil romanisiert, sondern in ihrer gängigsten, oder der von den Individuen selbst gewählten Schreibweise beibehalten.

Fremdsprachige Zitate: Sofern nicht anders angegeben, werden alle Zitate aus fremdsprachigen Werken in eigener Übersetzung wiedergegeben.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	2
Danksagung.....	4
1. Einleitung.....	8
2. Zielsetzung.....	9
2.1. Forschungsrahmen und Forschungsstand	10
2.2. Relevante feministische Forschungszugänge	11
2.2.1. Feministischer Empirismus.....	11
2.2.2. Feministische Erkenntnistheorie.....	12
2.2.3. Reflexivität.....	12
2.2.4. Gender(ing).....	13
2.3. Was ist feministische Kunst?	14
2.4. Koreanische und postkoloniale feministische Kunst	15
2.5. Gender in der Forschung: Problematik der Dichotomie	18
2.5.1. Globale Strukturanalyse.....	19
2.5.2. Standpunkt der Künstler*innen.....	20
3. Historischer Kontext.....	22
3.1. Demokratisierung, Frauenrechtsbewegung und die Entwicklung in der Kunst.....	23
3.1.1. Frauenkunst.....	25
3.1.2. „Frauen und Realität“: Frauenorganisationen und Kunst-Vereinigungen	26
3.2. Feministische Analyse der Frauenkunst	29
3.3. Postmoderne (Frauen-)Kunst	32
3.4. Post-Minjung-Feminismus.....	34
3.5. Online-Feminismus: Net Femi.....	35
4. Werkzeuge zur feministischen Kunstanalyse	39
4.1. Forschungsmethodik und Anwendung	40
4.2. Feministische Designpraxis	40
4.3. Klassifizierung nach Ausdrucksmitteln	41
4.3.1. Text	42
4.3.2. Körper	43
4.3.3. Handwerk/Hausarbeit	45
4.3.4. Weiche Materialien.....	46
4.2. Auswahlkriterien für Forschungsumfang und Inhalt	47
4.2.1. Materialwahl: Holz als feministische Strategie	48
4.2.2. Schaffensintention zeitgenössischer Künstlerinnen.....	51

5. Biografie und Werkanalyse.....	53
5.1. Kim Insun.....	53
5.2. Yun Söknam.....	55
5.3. Jung Jungyeob.....	58
5.3.1. Das feministische Kollektiv <i>Ipgim</i>	59
5.3.2. Holzschnitte der 80er Jahre.....	60
6. Feministische Formsprache	61
6.1. Holz als Konzept: Frauen als Wurzeln des Lebens, Bäume als Allegorie.....	62
6.2. Holzskulptur und Installation.....	65
6.3. Holzschnitt als politisches Statement.....	71
7. Kuratierung.....	75
7.1. Ablehnung von Tradition und Institution	77
7.2. Kontextualisierung durch Biografieforschung der Künstler*innen.....	78
7.3. Geschlechter(un)gleichheit	80
7.4. Museumsbesuche und Demografie	81
7.5. Statistik und Studienergebnisse	83
7.6. Alternative Präsentationsmöglichkeiten	85
7.6.1. <i>Global Feminism</i> = universelle Lesart von Kunstwerken?.....	86
7.6.2. Biennalen	88
7.6.3. Kunstfestivals.....	89
7.6.4. Feministische Kollektive	91
8. Fazit	96
Literaturverzeichnis	100
Bildquellen.....	106
Anhang (Bilder)	108

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Woman stands up“ Irösönün yōja 일어서는 여자; 1987. Acryl auf Leinwand 68x97cm.....	108
Abbildung 2: „Long Story“ Kin iyagi 긴 이야기; 2005. Acryl auf Leinwand 162x130cm..	109
Abbildung 3: „Conception Dream 09-3“ T'aemong 09-3 태몽 09-3; 2009. Acryl auf Leinwand 90.5x72.5cm.....	110
Abbildung 4: „Mother I_19 years old“ Ōmöni I_yōrahopsal 어머니 I_ 열아홉살; 1993. Acryl auf Holz/Mixed Media 164×62×10cm	111
Abbildung 5: „Genealogy“ Chokpo 족보; 1993. Acryl auf Holz; fotokopiertes Papier 279.4x320x97.5cm.....	112
Abbildung 6: „999 – the seeding of light“ 999 - Pich'ui p'ajong 999 - 빛의 파종; 1997. Acryl auf Holz.....	113
Abbildung 7: „Blue Bell“ Chongsori 종소리; 2002. Acryl auf Holz /Mixed Media	114
Abbildung 8: „On the stand“ Kyuch'arül sömyō 규찰을 서며; 1989. Holzschnitt: Tinte auf Papier 55x40cm	115
Abbildung 9: „Sewing the Blanket“ Iburül kkwememyō 이불을 꿰매며; 1988. Holzschnitt: Tinte auf Papier 55x40cm	116
Abbildung 10: „Picking Vegetables“ Namulk'aegi 나물캐기; 1991. Holzschnitt: Tinte auf Papier 40x55cm	117

1. Einleitung

Koreanische¹ feministische Kunst ist ein relativ junges Genre, das erst Mitte der 1980er Jahre im öffentlichen Raum Beachtung erlangte. Innerhalb eines kurzen Zeitraums der letzten vier Jahrzehnte erschienen Werke in unterschiedlicher Darstellungsform, die eine Vielzahl feministischer Themen visualisieren, spezifisch für den Kontext, in dem sie entstanden, aber auch in einem breiteren Spektrum, das auf feministische Diskurse allgemein angewendet werden kann, wobei oft Postkolonialismus, Körper und Sexualität sowie Kritik am Patriarchat zum Inhalt gemacht werden.

Da ich das Privileg hatte, als Frau, in einer vergleichsweise liberalen und modernen westlichen Gesellschaft aufzuwachsen und freien, öffentlichen Zugang zu Bildungs-, und Kultureinrichtungen zu haben, galt mein Interesse schon in früher Kindheit dem kulturellen und kreativen Verständnis der menschlichen Natur. Ein sehr wichtiger gemeinsamer Faktor bei der Analyse von kulturellen Werten und Verhaltensweisen ist Sprache und Kommunikation, verbal in Form der Linguistik, aber auch nonverbal oder visuell, wobei Kunst und kreativer Ausdruck eine große Rolle spielen. In meinen Bemühungen, ein tieferes kulturelles und künstlerisches Verständnis von Korea und insbesondere der lokalen Künstler*innen zu schaffen, versuche ich in meiner Recherche, mit entsprechender kultureller Sensibilität und meiner durch mein Koreanologie-Studium erworbenen koreanischen Sprachkenntnisse mit kunsthistorisch-relevanter Werkanalyse zu kombinieren, um Licht auf dieses in bisherigen akademischen Studien stark unterrepräsentierte Thema der feministischen koreanischen Kunst zu werfen.

In Korea bekommt Kunst von Frauen heutzutage mehr (Medien-)Aufmerksamkeit als je zuvor. Auch die Thematik des Feminismus ist sowohl auf globaler Ebene in aller Munde, als auch speziell die Terminologie im koreanischen Sprachbereich reichlich besprochen, wie umstritten und für viele sogar mit Provokation assoziiert.

Obwohl zum jetzigen Zeitpunkt schwer festzustellen ist, ob es sich hierbei um einen Trend der letzten Jahre oder eine nachhaltige Entwicklung handelt, zeigt es dennoch die Aktualität und Relevanz des Themas in der momentanen koreanischen Gesellschaft, und lässt

¹ „Korea“: In der nachstehenden Arbeit wird die Entwicklung und der Inhalt feministischer Kunst in der heutigen Republik Korea (Taehan Min'guk 대한민국 大韓民國) thematisiert, wobei im Sinne des Lese- und Sprachflusses in manchen Formulierungen gekürzt „Korea“ verwendet wird. Dies bezieht sich historisch auf die koreanische Halbinsel als solche, vor der politischen Teilung des Landes im Koreakrieg, sowie nach 1953 geografisch auf das Gebiet südlich des 38. Breitengrades, ugs. auch oft als „Südkorea“ bezeichnet. Gleichmaßen soll das Attribut „koreanisch“ in seiner Verwendung eher ganzheitlich kulturelle, formale, sprachliche und sozio-historische Eigenschaften beschreiben, die auf der gesamten Peninsula Einflüsse haben, und nicht eindeutig durch politische oder geografische Grenzbildung unterteilt werden können.

somit die präsenten sozialen Konfliktherde und die Genderkluft erahnen, die sich mehr und mehr im Alltagsleben und den Ansichten der Bevölkerung aufzutun scheint.

2. Zielsetzung

Die nachstehende Masterarbeit soll den politischen und kulturellen Einfluss der historischen Ereignisse von der Demokratisierung- und Frauenrechtsbewegung im (Süd-)Korea der 1980er Jahre angefangen, bis zur aktuellen, kontroversen Feminismus-Debatte, auf das Kunstgeschehen und Werk weiblicher Künstler*innen durch feministische Recherchemethoden und Materialanalyse eruieren. Unter Anwendung eines qualitativen, interpretativen Ansatzes in feministischer Perspektive, auf das konkretisierte Beispiel „feministischer koreanischer Kunst“ wird indem versucht, die verwendeten Medien und Materialien auf ihre Symbolik und Bedeutung in Rahmen ihrer sozio-historischen Verwendung und der Entstehung der Kunstwerke zu analysieren und dadurch die Grenzen und Schnittpunkte zwischen kreativem Ausdruck, Freiheit und politischem Aktivismus aufzuzeigen, zu konkretisieren und somit eine deutlichere Definition dieser zu schaffen, nachdem zusätzlich die Präsentation und Rezeption im öffentlichen Raum untersucht werden, um so Wege und Möglichkeiten einer gemeinsamen feministischen Ästhetik und Formsprache zu ergründen.

Anhand von drei ausgewählten Künstlerinnen und ihren Biografien wird analysiert, wie sie Herkunft, Identität und Lebensumstände in ihrer Arbeit reflektieren und welche Rolle die Wahl der ausgesuchten Materialien, im Speziellen Holz, für Ausdruck und Gestaltung ihrer Kunst spielt. Im Anschluss werden feministische Methoden der Kuratierung von Kunst im öffentlichen Raum betrachtet, wobei Chancen und Grenzen dieser Ansätze aufgezeigt werden.

Die Auseinandersetzung mit Materialität in der zeitgenössischen Kunst ist längst nicht mehr nur eine formalästhetische Entscheidung, sondern ein komplexes kunsthistorisches Feld der Designanalyse, in dem gesellschaftliche, politische und kulturelle Diskurse sichtbar werden. Koreanische Künstlerinnen setzen ihre gewählten Medien nicht nur als Mittel zum künstlerischen Ausdruck ein, sondern nutzen deren symbolische und kulturelle Bedeutung, um eine feministische Position einzunehmen und zu visualisieren. In einer Gesellschaft, die von tief verwurzelten patriarchalen Strukturen, kolonialer Vergangenheit und rasanten Modernisierungsprozessen geprägt ist, eröffnen Materialwahl und künstlerische Strategien neue Sichtweisen auf Fragen der Genderpolitik und gesellschaftlicher Norm.

Darüber hinaus spielen kuratorische Entscheidungen eine zentrale Rolle darin, wie diese Arbeiten präsentiert und interpretiert werden. Kurator*innen agieren hierbei nicht nur als

Vermittler*innen, sondern reflektieren in der Auswahl von Raum, Ausstellungsformaten und thematischen Zusammenhängen historische, politische und soziale Entwicklungen. So entsteht ein komplexes Zusammenspiel zwischen Materialität, feministischer Praxis und kuratorischer Strategie, welches es erlaubt, zeitgenössische Kunst als Spiegel gesellschaftlicher Diskurse zu lesen.

In diesem Sinne versucht die vorliegende Forschung zu ergründen, wie zeitgenössische koreanische Künstlerinnen mit ihrer Materialwahl feministische Perspektiven und Inhalte verhandeln und visuell kommunizieren, und inwiefern kuratorische Strategien in dieser Praxis historischen, politischen und gesellschaftlichen Wandel reflektieren.

2.1. Forschungsrahmen und Forschungsstand

Dieser Abschnitt dient der Situierung innerhalb theoretischer Methoden der feministischen Forschung, anknüpfend daran werden feministische Ansätze mit Bezug auf ihre kunstgeschichtliche Einordnung erläutert, die für die Analyse im weiteren Verlauf maßgeblich sind. Auf diese Weise soll ein strukturierter Überblick über die in den weiteren Kapiteln vertiefend behandelten Themen und der methodischen Grundlagen, die dafür herangezogen wurden, geschaffen werden.

Zu Beginn erfolgt eine systematische Darstellung feministischer Praxis innerhalb der Geisteswissenschaften, die eine differenzierte Perspektive auf die sogenannte „Frauenfrage“ aus weiblicher Sicht ermöglichen soll. Dabei werden der aktuelle Forschungsstand sowie zentrale Diskurse sowohl im westlich-europäischen als auch im koreanischen Kontext berücksichtigt.

Es gibt grundsätzlich keine spezifische feministische Epistemologie oder Methodologie. Was die Forschung feministisch macht, ist die Art und Weise, wie feministische Prinzipien in den gesamten Prozess integriert werden – von der Entwicklung der Fragestellung über die Datenerhebung und -analyse – bis hin zum Verfassen und Publizieren der Ergebnisse. Die Ansätze in der feministischen Forschung, häufig mit qualitativen Methoden, die feministische Perspektiven vereinen, bestehen auf kollaborativen, nicht hierarchischen und reflexiven Ansätzen. Demnach sind es nicht die Methoden, die die Forschung feministisch machen, sondern viel mehr die Art in der diese als Werkzeug verwendet werden, um einen Sachverhalt aus einer dementsprechenden feministischen Position der Forscher*innen zu beleuchten.

2.2. Relevante feministische Forschungszugänge

Feministische Forschung basiert auf dem Bekenntnis zu Gleichheit und sozialer Gerechtigkeit und ist sich der geschlechterspezifischen, historischen und politischen voreingenommenen Prozesse bewusst, die mit der Wissensproduktion verbunden sind. Sie ist auch bestrebt, die Vielfalt der Erfahrungen von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen zu erforschen und so Möglichkeiten zu schaffen, das Bewusstsein dafür zu schärfen, wie soziale Hierarchien sich auf Unterdrückung auswirken und diese beeinflussen. Feministische Forschung geht von der Prämisse aus, dass die Natur der Realität in der westlichen Gesellschaft ungleich und hierarchisch ist, daher kann sie auch als Methodik mit sowohl akademischem als auch politischem Anspruch betrachtet werden (Wilson 2023:87).

Zu den wichtigsten feministischen Forschungspraktiken zählen Empirismus, Reflexivität, der sogenannte Standpunktfeminismus und die Inhalte des postmodernen Feminismus.

2.2.1. Feministischer Empirismus

Im Rahmen des feministischen Empirismus wird versucht, androzentrische positivistische wissenschaftliche Methoden „angemessener“ zu verwenden. Dies wird durch die Anwendung strenger, objektiver, wertfreier wissenschaftlicher Methoden erreicht. Was dieses Forschungsvorhaben feministisch macht, ist die Aufmerksamkeit bei der Identifizierung potenzieller Quellen in Bezug auf geschlechterspezifischer Voreingenommenheit oder Bias (Ernst 2019: 414).

Diese Methode reiht sich insofern in die Tradition der empiristischen Forschung ein, als dass sie ebenfalls die grundsätzliche Rolle sinnlicher Erfahrung bzw. von „Beobachtungsdaten“ in den Naturwissenschaften betont; aber gleichzeitig den Einfluss von Faktoren, wie kulturelle Werte auf die Forschung und die soziale Dimension der Wissensproduktion anerkennt und thematisiert. Sie weist fließende Übergänge zu anderen feministischen Ansätzen auf und stellt selbst keine eigene homogene Theorie dar (Trächtler 2025:21).

Hierbei habe ich in meiner Recherche darauf geachtet, nach Möglichkeit, ausschließlich mit Quellen von weiblichen Autorinnen und Forscherinnen aus verschiedenen Bereichen, sowie sozialen und kulturellen Hintergründen zu arbeiten, wobei mein Fokus auf einer Mehrheit an koreanisch-stämmigen Frauen liegt. In dieser Hinsicht muss diese Art der Methodik bei der Interpretation der Erkenntnisse berücksichtigt werden, meine Intention war jedoch, einen möglichst authentischen Querschnitt einer dezidiert weiblichen Perspektive und

Erfahrung von moderner koreanischer, feministischer Kunst herauszuarbeiten, was sich inhaltlich auch mit der feministischen Standpunkt-Theorie deckt.

2.2.2. Feministische Erkenntnistheorie

Die feministische Erkenntnistheorie geht davon aus, dass Frauen als Unterdrückte oder Benachteiligte einen theoretischen Vorteil gegenüber den dominanten Gruppen der Gesellschaft haben können, da sie in der Lage sind, ihre eigenen erlebten Erfahrungen verstehen und deuten zu können und gleichzeitig auf die Kultur ihrer Unterdrücker eingestellt sind. Dies gibt ihrer Perspektive eine gültige Grundlage für eine Art der Wissensproduktion, die sowohl die Oppression als auch den Widerstand dagegen widerspiegelt (Ernst 2019:412).

Die Gesellschaft vom Standpunkt Marginalisierter zu betrachten, macht Ausblendungen in dominanten Sichtweisen deutlich und erhöht damit die Objektivität von Forschung. Ein Beispiel dafür ist die Frauenrechtsbewegung, die die Unterdrückung und Ausbeutung von Frauen sichtbar gemacht und dadurch wissenschaftliches Arbeiten und Erkenntnisproduktion nachhaltig verändert hat (Ernst 2019:413).

Eine Weiterentwicklung feministischer Standpunkttheorien stellt auch Sandra Hardings Ansatz der „starken Objektivität“ dar. Sie hält am Begriff der Objektivität fest; zwar ist ihr zufolge jede Erkenntnis gesellschaftlich bedingt, jedoch seien dadurch nicht alle Wissensansprüche gleich gültig. Ziel dahinter ist eine „Demokratisierung“ der Wissenschaft, in welcher möglichst viele unterschiedliche Menschen und ihre Erfahrungen Platz finden und reflektiert werden, wodurch ihre Objektivität und Allgemeingültigkeit bekräftigt werden sollen (Harding 1995:346).

Letztendlich kann die Terminologie missverständlich wirken, denn alle Ansätze der Theorien verstehen einen *Standpunkt* nicht als unveränderliche Bedingung, sondern er soll vielmehr als Ausgangspunkt für eine kritische Auseinandersetzung mit den herrschenden Machtverhältnissen und der Frage, wie diese mit den Erfahrungen und Lebensbedingungen von Frauen zusammenhängen, dienen.

2.2.3. Reflexivität

Donna Haraways Theorie des „situierten Wissens“ steht im Kontext der feministischen Standpunkt-Epistemologie und hinterfragt, aus welchen intellektuellen, kulturellen aber auch geografisch-ortsgebundenen Positionen heraus Menschen Wissen produzieren, sowie distribuieren und welcher Status diesem dadurch beigemessen wird (Hark 2007:43).

Wissen muss also historisiert und für Veränderungen erneuter Definitionsrahmen geöffnet werden.

Persönliche Reflexivität fordert die Forscher*innen dazu auf, über ihre Rolle in der Forschung und Wissenskonstruktion nachzudenken, indem sie untersuchen, wie ihre eigenen Werte, Überzeugungen, Interessen, Emotionen, Biografien und soziale Stellung den Forschungsprozess und die Ergebnisse beeinflussen. Indem meine Identität als europäische Frau und mein biografischer Hintergrund unweigerlich meine Art der Recherche und Wissensfindung beeinflusst, werde ich bestmöglich Reflexivität anwenden, um meinen Forschungserkenntnissen Kontext zu verleihen.

2.2.4. Gender(ing)

Feministischer Postmodernismus oder Dekonstruktivismus argumentiert, dass Frauen Unterdrückung aufgrund sozialer und politischer Marginalisierung erfahren und nicht aufgrund ihres biologischen Unterschieds zu Männern, und geht darauf basierend davon aus, dass Gender ein soziales Konstrukt ist. Ein zentraler Aspekt der feministischen Dekonstruktion ist die Frage, wie Geschlecht und Identität erzeugt und durch sprachliche und sozial-kulturelle Praktiken gefestigt und aufrechterhalten werden (Gruver 2025:39).

In der Forschung und Linguistik wird daher versucht, phallogozentrisches, maskulines Denken (n. Judith Butler) und Ausdrücke, die binäre Gegensätze zusätzlich betonen, zu vermeiden. Dies gilt insbesondere der Mann/Frau-Dyade, aber auch anderen binären Oppositionen von Rasse, Geschlecht und Klasse. In der Annahme, dass Wissen durch Sprache konstruiert wird, stellt ein zentrales Merkmal feministischer postmoderner Forschung den Versuch dar, diese binären Gegenüberstellungen zu dekonstruieren, bestehende allgemeingültige Annahmen, soziale Konstrukte und Denkweisen kritisch zu hinterfragen, und so die Norm herauszufordern (Wilson 2023:88).

In Anbetracht dessen habe ich mich als Mittel und Rhetorik zur gendergerechten Sprache für den Genderstern entschieden. Obwohl im nachfolgenden Text oft versucht wird, genderneutrale Begriffe zu verwenden, um die getätigten Aussagen, so allgemeingültig wie möglich und zugänglich für die gesamte Leserschaft zu gestalten, gibt es trotzdem Bereiche, wo eine binäre Gegenüberstellung aufgrund des Schwerpunktes, den ich in meiner Forschung auf die weibliche Erfahrung gesetzt habe, von Frauen oder Künstlerinnen im Kontext ihrer Identität im gesellschaftlichen und politischen Raum und ihrer Zeit, unerlässlich ist, wobei ich in diesen Fällen zur Betonung dezidiert die weibliche Form verwende. In allen anderen Formulierungen wird mit dem Genderstern gearbeitet, in der Hoffnung, dass diese Methode einen größtmöglichen inklusiven Rahmen für alle Leser*innen, die Vielfalt aller Gender-Identitäten, sowie Barrierefreiheit für Screenreading-Programme zu schaffen vermag.

2.3. Was ist feministische Kunst?

Feministische Kunst zu definieren und analysieren ist eine komplexe Aufgabe, da Feminismus und Kunst jeweils konkrete Bereiche mit teilweise sehr breitgefächerten Definitions- und Interpretationsspielräumen sind, die vielschichtige Diskurse und Praktiken beinhalten. Selbst die Visualisierung, Beschreibung und Kategorisierung feministischer Kunst stellt eine schwierige Herausforderung dar. Es gibt verschiedene Wege und Methoden, die zu diesem Zweck angewendet werden können.

Als Einführung in meine Recherche stellte sich mir die Frage, ob es per Definition „feministische“ Kunst geben kann? Wäre diese Kunst durch eine feministische Schaffensintention als solche definiert, oder reicht es aus, dass die Künstlerinnen weiblich sind, bzw. sich als Frau identifizieren? Wenn die Kunstwerke ihren individuellen Standpunkt und ihre Erfahrung als Frau in der Gesellschaft verarbeiten, kann dies schon als feministischer Akt interpretiert werden? Wie denken Künstler*innen dazu? Bietet der Kunstmarkt eine Plattform für „*female agency*“, sprich ihre Handlungsfreiheit, Emanzipation, Selbstwirksamkeit/-bestimmung/-verwirklichung, Ausdruck und gleichberechtigte Möglichkeiten oder ist das Medium mehr Zuflucht, um das persönlich Erlebte und die mögliche Diskriminierung im alltäglichen und professionellen Leben zu verarbeiten? Gibt es universelle Erfahrungen, als Frau und Künstlerin, die Einfluss auf die Ausdrucksformen und Kunstwerke haben? Wollen Künstlerinnen überhaupt auf ihr Geschlecht oder ihre Erfahrung als solches in der Gesellschaft reduziert werden? Soll Kunst einen Anspruch auf den Ausdruck dieser intimen und subjektiven Erfahrungen haben, oder eine sozio-politische Komponente beinhalten und ist man, als Betrachter*in der Kunst berechtigt oder qualifiziert, diese zu analysieren und durch eine feministische Linse zu interpretieren?

In den folgenden Kapiteln werde ich auf die sich daraus ergebenden Themenbereiche eingehen:

- Koreas historische Hintergründe: die Demokratisierung Südkoreas und Frauenrechtsbewegung der Zeit und ihre Auswirkungen auf die kontemporäre Kunst
- Künstlerinnen, die sich ausgesprochen feministisch engagieren und laut eigenen Aussagen „feministische“ Kunst praktizieren
- Werkanalyse anhand ausgewählter Fallbeispiele
- Medium und Form: Naturmaterialien; speziell Holz und seine Symbolik
- Kuratierung: Ausstellungsrahmen und Raum für feministischen Kunstdiskurs

2.4. Koreanische und postkoloniale feministische Kunst

In der koreanischen Kunstgeschichte wurde das Konzept des Feminismus erstmalig in den 1980er Jahren zum Thema und Inhalt, während die allgemeinen Demonstrationen und Forderungen nach Demokratisierung und Zivilrechten die koreanische Gesellschaft beschäftigten. Vor diesem sozialen und politischen Hintergrund einer Militärdiktatur entfaltete sich die sogenannte Minjung-Kunst, Volkskunst (Minjung Yesul 민중예술), welche die diskriminierende Realität der Arbeiterklasse und der Frauen beklagte und das Regime thematisierte. Unterdessen kritisierten zeitgenössische Kunstkritiker*innen bis heute die Kolonialität der Bewertung koreanischer Frauenkunst im Rahmen der amerikanischen feministischen Kunstbewegung der 1970er Jahre und betonen, dass sich die koreanische Frauenrechtsbewegung in Ablauf und Auswirkung stark von der des Westens unterscheidet und der Entwicklungsprozess der zeitgenössischen Kunst demnach auch davon abweicht und nicht verglichen werden sollte (Kim/Park 2020:36).

In der westlichen Konzeption von Feminismus wurde „der Osten“ oft als weniger emanzipiert und „schwach“ angesehen, weshalb gerade asiatische Frauen mit erschwerten Bedingungen konfrontiert waren, sich in der Kulturtheorie und der gesamten Kunstwelt von diesem Bild zu lösen. Daher versuchten lokale Künstler*innen und Kritiker*innen auf ihrem individuellen Ausdruck zu beharren, und um ihre ästhetische Haltung zu festigen, und im weiteren Sinne eine kunsthistorische Position für asiatische Frauen zu etablieren, während sich Korea zunehmend zu einer multikulturellen Gesellschaft entwickelte (Shin 2008:47).

Eine Verallgemeinerung von „Frauenproblematiken“ ist in der heutigen Moderne aufgrund von Globalisierung und Intersektionalität immer schwieriger, da ihre Forschungsgrundlagen stets diverser und komplexer werden. Sei es die Begriffsdefinition von Feminismus, und die damit verbundenen lokalen und kulturellen Konnotationen, oder die Identitäten der Frauen selbst, ihre ethnischen und/oder religiösen Hintergründe, Geschlechteridentifikation oder sexuelle Orientierung, kann dieser Diskurs verschiedenste und vielseitige Unterkategorien aufweisen, die es zu berücksichtigen oder analysieren gilt, sofern die Mittel dazu vorhanden sind.

Nach Gayatri C. Spivak sollte feministische Kritik deshalb eher einen Möglichkeitsraum schaffen, der ein vielschichtiges Verständnis moderner, komplexer weiblicher Subjektivität ermöglicht. Die Theorie des postkolonialen Feminismus wurde Anfang der 1990er Jahre in Korea eingeführt, und obwohl sich die Realität, wie so oft, stark von der Theorie unterscheidet, nimmt die Kritik an postkolonialen (feministischen) Theorien in der Wissenschaft und der Kunstwelt insgesamt zu (vgl. Spivak 1999; zit. n. Shin 2008:58).

Die Überlieferung der westlichen feministischen Theorien mag der koreanischen

2 Spivak, Gayatri: „A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present“. Cambridge: Mass: Harvard University Press. 1999.

Kulturwissenschaft eine neue Perspektive im Licht ihrer eigenen Realität eröffnet haben, dennoch ist es unerlässlich die subjektive Sichtweise und Realität koreanischer Frauen in Betracht zu ziehen, die aus westlicher Perspektive verzerrt oder gänzlich anders interpretiert werden könnte. In diesem Zusammenhang sieht Shin die postkoloniale feministische Theorie als unvermeidlichen Standpunkt für die Neuinterpretation der Moderne und als Werkzeug zur Entwicklung einer für Korea eigenen feministischen Theorie an (Shin 2008:58).

Die Zeitspanne zwischen den 1980er- und 1990er-Jahren, stellt eine erkenntnistheoretische Wandelperiode in der feministischen Kunstgeschichte Koreas dar. Anfang der 90er-Jahre begann sich das lokale Kunstgeschehen aktiv kulturkritischer Mittel zu bedienen und das patriarchalische System auf Ebene tabuisierter Ideen und mit teilweise grotesk anmutenden Ausdrucksformen anzufechten.

Die feministische Kunst dieser Zeit beinhaltet die Hauptthemen der Kunst- versus Handwerksdebatte, den Diskurs über den Körper der Frau und die Probleme seiner Darstellung, und die Etablierung einer weiblichen Ästhetik.

Die 2000er Jahre können als Übergangsphase zur postfeministischen Kunst bezeichnet werden, die sich der weiblichen (re-)produzierten Identität widmet, welche innerhalb der Überschneidung von Klasse und Rasse stattfindet, und ihre Unterschiede durch die hierarchisierte Ordnung von Geschlecht und Sexualität in den Fokus rückt. Fortan lösten sich in der koreanischen feministischen Kunst zunehmend Geschlechternormen auf und sie gewann durch die daraus resultierenden diversifizierten Formsprachen zusätzlich an Politik (Kim/Park 2020:36).

Paek argumentiert wiederum, dass sich auch heute noch viele Künstler*innen weigern, als Feminist*innen eingestuft zu werden, aufgrund einer verinnerlichten Überzeugung, dass eine derartige Klassifizierung Stereotypen erzeuge und damit den Interpretationsspielraum ihrer Kunst einschränkt. Sie befürchten, dass eine tiefergehende oder individuelle Interpretation ihrer Werke im Namen des Feminismus verloren gehen könnte, was die Möglichkeit einer differenzierten Leseart einschränkt. Zusätzlich ist für Paek die Produktion „feministischer“ Kunst im 21. Jahrhundert aufgrund der sukzessiven Entwicklung feministischer Bewegungen in der südkoreanischen Gesellschaft kein dringendes Thema mehr (vgl. Paek; zit. n. Cho 1 2020:91)³. Die angeführten Gründe basieren allerdings auf einer Verallgemeinerung des ontologischen Konzepts liberaler Künstler*innen und einer zu optimistischen Einschätzung der Erfolge der feministischen Bewegung in den vergangenen Jahrzehnten.

Tatsächlich scheint es heute kontroverser als je zuvor sich als Feminist*in zu bekennen. Doch woran liegt das? Welche Identität verleiht den Künstlerinnen diese Bezeichnung? Was ist

3 Paek Chi-suk, „99 yösöng misulche ‘patzzi tül üi haengjin üil poksüp hada [Reviewing “Women’s Art Festival 99: ‘The March of Patzzis’]”,“ *Yösöng kwa sahoe [Woman and Society]* 11, 2000: 259.

insbesondere im Kontext Südkoreas „koreanische“ feministische Kunst, unter welchen Umständen entstand sie, wer und wie hat wessen Kunst aus welchen Perspektiven als feministisch definiert oder kategorisiert und welche Transformationen haben die Konzepte durch welche diskursiven Praktiken im Bereich der zeitgenössischen koreanischen Kunst erfahren?

Nachdem viele dieser Fragen nicht eindeutig beantwortet oder wissenschaftlich ausgewertet werden können, habe ich versucht, den Forschungsrahmen meiner Arbeit auf einige gemeinsame Merkmale koreanischer Künstlerinnen zu beschränken und anhand dieser ein aussagekräftiges Konzept oder Muster zu finden, dass eine einigermaßen einheitliche Kategorisierung der politischen Intentionen der Künstlerinnen und ihrem feministischen Zugang ermöglicht, sowie die Gemeinsamkeiten in Material- und Medienwahl für die Findung einer deutlichen feministischen Bildsprache und deren Symbolik in der koreanischen Gesellschaft unterstreicht.

Der gemeinsame Nenner in all diesen Entwicklungen ist, dass sich ihre Anhänger*innen den hartnäckigen patriarchalischen Werten ihrer Zeit widersetzen mussten und durch die tief verwurzelten Traditionen der koreanischen Gesellschaft, insbesondere der androzentrischen Kultur, Künstler*innen und Frauenkunst herabgewürdigt und marginalisiert wurden. Wie andere Feminist*innen im Laufe der Geschichte nahmen sie sich zur Aufgabe und Inhalt ihres künstlerischen Ausdrucks, ethischen Feminismus zu praktizieren: Sie strebten nach sozialer, kultureller und geschlechtlicher Gleichheit, indem sie weibliche Vorstellungskraft und metaphorische Rhetorik nutzten, um die Dinge, die durch männlich geprägte Narrative unterdrückt und unsichtbar gemacht wurden, die bislang in visueller Kunstsprache und Form abwesend blieben, heraufzubeschwören und wiederherzustellen. Die Inhalte und Anliegen vieler koreanischer Künstlerinnen teilen eine Disposition mit dem Feminismus der vierten Welle, der sich auf die Intersektionalität verschiedener Formen der Diskriminierung konzentriert – basierend auf Status, Ethnie, Geschlecht, Fähigkeiten usw. – und nach Gendergleichheit und Neutralität in der zeitgenössischen feministischen Kunst verlangt (Kim 2024:7).

Anschließend habe ich mich für eine grobe Gliederung der Themen, mit denen sich der Feminismus derzeit auseinandersetzt, beschäftigt, und versucht zu analysieren, wo sich diese, in den Tendenzen, Arbeitsweisen und der Ästhetik koreanischer Künstler*innen wiederfinden lassen. Wichtig ist hierbei der Bezug zur koreanischen Geschichte und Kultur, weswegen der Schwerpunkt auf Künstlerinnen liegt, die von der Demokratisierungs- und Frauenrechtsbewegung an, entweder zeitgleich im Kunstbereich aktiv waren und es heute noch sind, oder in ihrem Werk in irgendeiner Form davon beeinflusst sind. Nachdem viele feministische Analysemethoden und Forscher*innen von westlichen Ansichten und kulturellen oder politischen Hintergründen geprägt sind, wollte ich einen möglichst neutralen

Ausgangspunkt der Methodik zu finden, welcher universell verständlich für die weibliche Erfahrung auf globaler Ebene sein könnte, und für alle Frauen nachvollziehbar erscheint.

2.5. Gender in der Forschung: Problematik der Dichotomie

Viele Klassifizierungen menschlicher Natur werden in der Anthropologie aus der Dichotomie von gegensätzlichen Ursprüngen oder Zuständen erklärt. Man unterscheidet menschliche Universalien und kulturelle Besonderheiten, erforscht, welche Eigenschaften angeboren und welche erlernt werden. Auch das Geschlecht zählt zu dieser Kategorie, wobei ähnlich dem Ansatz des dekonstruktiven Feminismus, der biologische Zwiespalt der Geschlechter und deren Unterschiede im Vergleich noch kein inhärentes Wertungssystem implizieren, laut welchem eines dem anderen überlegen wäre.

Die binäre Opposition verleitet zu Definitionsversuchen und Schubladendenken, verschiedene menschliche Prozesse zu optimieren und die „bessere“ Option zu wählen. Jedoch ist es scheinbar eine weit verbreitete Gegebenheit, dass Frauen, selbst in der Annahme, dass sie nicht biologischer „Unterlegenheit“ zuschulden Unterdrückung erfahren, sondern aufgrund der sozialen und politischen Marginalisierung des Genderkonstrukts und der kulturellen Rollenverteilung in der Gesellschaft, das zweitrangige Geschlecht darstellen. Ihr sekundärer Status ist demnach eine pankulturelle Tatsache.

Innerhalb dieser universellen Tatsache sind die Stellung und Symbolisierung der Frau von einem geopolitischen Kulturbereich zum anderen, global betrachtet, außerordentlich unterschiedlich und oft sogar widersprüchlich. Darüber hinaus variieren die tatsächliche Behandlung der Frau, ihre relative Handlungskraft, Rechte, Emanzipation und ihr Beitrag zur Gesellschaft in verschiedenen Perioden der Geschichte und mit der Aufrechterhaltung oder Veränderung kultureller Traditionen (Ortner 1972:19).

Die Allgemeingültigkeit dieser Problematik und der Fakt, dass sie in jeder Art sozialer und wirtschaftlicher Ordnung und in Gesellschaften jeder Komplexität existiert, zeigt, dass sich diese Narrative über Jahrhunderte hinweg, auf der gesamten bevölkerten Erde nicht nur durchgesetzt hat, sondern auch über verschiedene ökonomische und soziale Systeme hinweg zu einem allgemeinen Konsens entwickeln und im kulturellen Gedankengut der Menschen verankern konnte. Einerseits ist es wichtig, wie bereits in der Einleitung erwähnt, die Quellen der dahingehenden Logik aufzudecken und kritisch zu betrachten, andererseits bietet diese Tatsache eine kulturübergreifende und relativ allgemeingültige Grundlage für feministische Forschung und Analyse, nach der Frauen von einer benachteiligten Ausgangssituation in der Gesellschaft, unabhängig ihrer Ethnie oder kulturellen Herkunft, ausgehen müssen.

2.5.1. Globale Strukturanalyse

Sherry B. Ortner hat eine Theorie zur Definition von Gender als soziales Konstrukt, eingebettet in universellen Konzeptionen von Natur und Kultur als Basis ihrer „globalen abstrakten Strukturanalyse“ etabliert. (Ortner 1972)

In diesem Fall geht es darum, dass jede Kultur implizit einen (binären) Unterschied zwischen der Natur und dem Wirken von Kultur (d.h. dem menschlichen Bewusstsein und seinen Produkten) erkennt und in ihrer Definition behauptet, Kultur weise Besonderheiten auf, die ihren Ursprung in der Überwindung natürlicher Bedingungen und Gegebenheiten finden, und sich ihren Zwecken zunutze macht. Diese Besonderheit kreiert ein Gefühl der Überlegenheit, welche auf der Fähigkeit beruht, die Natur zu transformieren – sie zu „sozialisieren“ und „kulturalisieren“ (Ortner 1972:21).

Die Unterscheidung zwischen Kultur und Natur ist selbst ein Produkt der Kultur, wobei man, wenn man von Kultur spricht, auf der minimalsten Definitionsebene von der Transzendenz der natürlichen Gegebenheiten der Existenz durch Denksysteme und Technologie ausgeht. Demnach äußert sich jede Kultur (abgesehen von lokalen Variablen der Wirtschaft, Ökologie, Geschichte, politischen und sozialen Struktur, Werten und Weltanschauung) in verschiedenen Formen durch die Durchführung von Ritualen als Bestätigung der menschlichen Fähigkeit, diese Gegebenheiten zu manipulieren. Daher kann eine Erklärung dieses Phänomens nur durch Bezugnahme auf andere Universalien der menschlichen kulturellen Situation erfolgen (Ortner 1972:22).

Die Universalität der weiblichen Unterordnung kann anhand von Schlüsselementen kultureller Ideologien, in welchen Frauen, ihren Rollen, Aufgaben, den von ihnen produzierten Kulturgütern und ihrem sozialen Milieu weniger Prestige zugesprochen wird, als Männern und ihren männlichen Pendants, sowie symbolische Mittel der Rhetorik, wie eine Konnotation von Schändlichkeit ihnen gegenüber, als implizite Aussage einer geringeren Wertschätzung, und sozialstrukturelle Regelungen, die Frauen von der Teilnahme an Bereichen ausschließen, in dem die höchsten Mächte der Gesellschaft ihren Sitz haben, verdeutlicht und verifiziert werden.

Die Parallelen zum Natur und Kultur-Gleichnis sind naheliegend und scheinen eine komplexe globale Problematik sehr anschaulich zu vereinfachen. Frauen werden mit der Natur identifiziert oder symbolisch assoziiert, im Gegensatz zu Männern, die sich mit Kultur identifizieren. Da es immer das Projekt der Kultur ist, die Natur zu subsumieren und zu transzendieren, fände es die Kultur „natürlich“, Frauen zu unterwerfen, vorausgesetzt auch sie seien ein Teil der Natur. Das heißt, die Kultur (in diesem Fallbeispiel mit der männlich sozialisierten Perspektive gleichzusetzen) erkennt an, dass Frauen aktive Teilnehmerinnen an

ihren speziellen Prozessen sind, sieht sie aber gleichzeitig als stärker in der Natur verwurzelt oder in direkterer Affinität zu ihr (Ortner 1972:23).

Basierend auf biologischen Gegebenheiten lassen sich sehr oberflächliche Schlüsse ziehen, die dennoch dazu führen, dass das Frauenbild generell und seine Symbolik als näher zur Natur und weniger der Kultur zugehörig wahrgenommen wird.

Ortner führt hierzu drei Gründe an: Durch die physiologischen Unterschiede der Geschlechter sind Frauen stärker in die Prozesse der Fortpflanzung – wie Menstruation, Schwangerschaft und Geburt – eingebunden, welche als „natürliche“ Vorgänge konnotiert sind. Im weiteren Sinne werden Frauen dann oft aufgrund ihrer körperlichen Funktionen und Voraussetzungen in damit in Verbindung stehende soziale Rollen gedrängt, wie beispielsweise Kinderbetreuung, Haushaltsführung und Pflegearbeit, die als weniger „kulturell“ angesehen werden. Diese gesellschaftliche Stellung ist sowohl per Assoziation als auch räumlich eng mit dem häuslichen und privaten Umfeld verbunden, welches als weniger kulturell wertvoll im Vergleich zum öffentlichen Raum angesehen wird und somit Frauen zusätzlich effektiv den Zugang zu diesem erschwert. Letztlich argumentiert Ortner, dass Frauen durch ihre Sozialisierung eine psychische Struktur entwickeln, die sich mehr auf konkrete, interpersönliche Beziehungen konzentriert, deren intime und unmittelbare Art als "natürlicher" wahrgenommen wird, im Gegensatz zu den abstrakteren und universelleren Beziehungen, die Männer pflegen (Ortner 1972:24).

Anhand dieser Strukturanalyse werde ich in den folgenden Kapiteln tiefergehend auf die auf die Verwendung von „natürlichen“ und alltäglichen Materialien als Medien von koreanischen Künstlerinnen eingehen und versuchen, der Frage auf den Grund zu gehen, ob es möglich ist, im Rahmen des häuslichen Raumes, auf den die Gesellschaft Frauen oftmals beschränkt hat, eine Art der emanzipierten und systemkritischen Formsprache oder feministischen Ästhetik zu entwickeln und wie diese interpretiert werden kann.

2.5.2. Standpunkt der Künstler*innen

Die Geschichtsschreibung verdeutlicht, dass Frauen erst in den letzten Jahrhunderten die Teilnahme an der Kulturgestaltung „gestattet“ wurde, und zwar nur auf individueller Basis und unter männlichen Bedingungen. Gerade in Korea hat diese Unterscheidung des öffentlichen und privaten Bereichs und die Unterteilung in männliche oder weibliche Domänen eine lange Geschichte.

Im konfuzianischen Glauben betrachtet man das Männliche als positives Wesen (Yang) und das Weibliche als negatives Gegenstück (Ying), basierend auf der Vorstellung, dass die

biologischen Unterschiede der beiden Geschlechter aus einem Grundelement der Natur stammen und einander ergänzen. Er betont die harmonische Beziehung der beiden, Yang ist jedoch in jeder Hinsicht dominanter als Ying. Demnach gelten Männer im Vergleich zu Frauen als allmächtig, und männliche Dominanz und Diskriminierung von Frauen sind natürlich und gerechtfertigt. Die koreanische Terminologie des traditionellen Idioms Namjonyöbi (남존여비 男尊女卑) bedeutet wörtlich „Mann ist hoch, Frau ist tief“. Der Mann wird mit dem Himmel gleichgesetzt, die Frau mit der Erde, und ist ihm daher ergeben, denn die Erde entfaltet sich nur innerhalb der Grenzen des Firmaments und steht diesem unter. Die Unterlegenheit und Schwäche ist das Schicksal der Frauen (Choi et al. 2004:940).

Zur Zeit der Chosön-Dynastie, (1392–1910; *Chosönwangjo* 조선왕조 朝鮮王朝), kam in Korea das Gesetz des Naeoböp (내외법 內外法) – übersetzt Innen-Außen Regel – auf, das auf der Vorstellung strikt getrennter Geschlechterrollen beruhte, nach welcher Männer und deren Aufgabenbereich für oe (외) „außen“ und Frauen für nae (내) „innen“ vorgesehen waren. Dies wurde durch die Auferlegung eines Verhaltenskodex gestärkt, der den Einflussbereich von Männern bei Angelegenheiten außerhalb des Hauses, öffentlichen Arbeiten und des Kulturbereichs ansetzte, und den der Frauen auf Familienangelegenheiten, Kindererziehung, Ahnenriten und den Haushalt beschränkte, wodurch sich die sozio-kulturelle Struktur der Bevölkerung bald an diese Richtlinien anpasste (Han 2004:115).

Auch gibt es verschiedenste Umstände aus welchen Frauen zu Künstlerinnen wurden, welche gleichermaßen oft sozial negativ konnotiert oder abschätzig behandelt werden. Armut oder eine niedere soziale Stellung in der Gesellschaft verwehrte Frauen oft den Zugang am Kunst- und Kulturbereich, während Wohlstand historisch gesehen oft mit weiblichem Dilettantismus assoziiert wird. Ein Beispiel wären die Künste der Kisaeng (기생 妓生), höfische Unterhaltungskünstlerinnen in den königlichen Palästen, die bei Banketten und Feiern für Musik, Tanz und das Rezitieren von Gedichten zuständig waren. Trotz ihrer herausragenden Fähigkeit als Musikerinnen und Tänzerinnen, manchmal auch in Dichtung und Malerei, wurden ihre Künste eher als Nebenprodukt ihrer Funktion als Symbol männlichen Luxus angesehen (Edgin 2013:7).

In der Moderne wiederum stellte die zunehmende Untätigkeit der Frauen unter fortschreitender Industrialisierung und ihre Emanzipation ein praktisches Problem dar: weibliche Unzufriedenheit musste „unter Kontrolle“ gehalten werden, dennoch sind Frauen

weltweit auch zu einem deutlich kleineren Anteil in den Machtzentren wirtschaftlicher und politischer Aktivität vertreten als Männer. Der Kunstmarkt und kreative Berufe sind hierbei eine der wenigen selbstbestimmten Beschäftigungen der modernen Gesellschaft geblieben.

Ein beträchtlicher Anteil von Frauen in der Kunst, der vielleicht nur historisch übersehen oder in einem einseitigen Licht betrachtet wurde, sollte in der heutigen Zeit erneut kritisch analysiert werden. Sagen diese Tendenzen mehr über den Stand der Kunst oder die Stellung der Frauen aus? Wie viele große Künstlerinnen sind durch fehlende Dokumentation und mangelnde wissenschaftliche Bearbeitung in Vergessenheit geraten? Zumindest muss weibliche Kunst oder Kunst von Frauen auch einen Interessens- und Identifikationsbereich für ein weibliches Publikum geschaffen haben.

Die Autorin und feministische Aktivistin Shulamith Firestone war der Ansicht, dass „Frauenkunst“ auch nach einem weiblichen Publikum verlangt, um die weibliche Perspektive in der Gesellschaft zu untermauern, etwa als Gegenstück und Ausgleich zum Status Quo des überwiegend männlichen Publikums von männlicher Kunst, und um längerfristig zu faszinieren, dass die weibliche Realität irgendwann so klar und etabliert dokumentiert sein könnte, wie es die männliche Realität immer schon war (Firestone 1970:13).

Im letzten Kapitel werde ich im Einklang damit abschließend ergründen, wie und wo Kunst von Frauen in der Gesellschaft sowohl gegenständlich, als auch inhaltlich, Raum gestattet wird und wurde, und inwiefern die Schaffung eines solchen Raumes für die Rezeption und Kuratierung der Kunstwerke sich auf die Entwicklung und Einstellung zu feministischer Kunst auswirken kann.

3. Historischer Kontext

In diesem Kapitel erfolgt ein Überblick über historische Einflüsse und aktuelle Trends in der zeitgenössischen feministischen Kunst Koreas, um das Verständnis des Folgenden zu erleichtern. Hier wird die Geschichte der feministischen Kunst und ihre anti-kolonialistische Haltung untersucht, die formalistische, moderne, oft gleichzusetzen mit „westlicher“ Kunst ablehnt, konfrontiert und dekonstruiert; angefangen von der Entstehung der feministischen Kunstbewegung in den späten 1970er Jahren bis in die 2000er Jahre und die Ära des sogenannten postmodernen Feminismus, der Multikulturalismus und Globalismus propagiert, und einen Bogen zum sogenannten „Netfemi“-Phänomen spannt, das seit den 2010er Jahren durch soziale Medien online aufgekommen ist.

3.1. Demokratisierung, Frauenrechtsbewegung und die Entwicklung in der Kunst

Der Feminismus im Kunstgeschehen Koreas kam erstmals in Folge der Frauen- und Bürger*innenrechtsbewegung auf und wurde von einer progressiven und gegen das politische Regime gerichteten Stimmung angetrieben. Gleichzeitig beeinflussten sich politische und kulturelle Vereinigungen von Autor*innen, Journalist*innen, Kritiker*innen und Kunsthistoriker*innen der Zeit unter diesen Umständen stark gegenseitig und untereinander. Zudem ist diese kulturelle Bewegung von umfassender Bedeutung und thematisiert nicht nur die Kunst weiblicher Künstler*innen, sondern auch die persönlichen Erfahrungen „gewöhnlicher“ Frauen (Choi 2012:13).

Bereits in ihrer Entstehung identifizierte sich die koreanische feministische Bewegung stark mit dem allgemeinen gesellschaftlichen Wandel und der politischen Situation des Landes. Ihre Anfänge, während der japanischen Besatzung Ende des 19. Jahrhunderts, entwickelten sich in einem völlig anderen soziopolitischen Umfeld als die westliche feministische Bewegung. Anders als die erste Welle des Feminismus der Suffragetten, die sich vor allem auf die Erlangung gleicher Rechte, insbesondere des Frauenwahlrechts, konzentrierte, kämpfte die koreanische feministische Bewegung unter der japanischen Kolonialherrschaft nicht nur für die Emanzipation der Frauen, sondern auch für die Unabhängigkeit und Freiheit Koreas als Nation (Choi 2012:15).

Im Anschluss an die Befreiung Koreas nach dem zweiten Weltkrieg, die das Land in labilem und politisch gespaltenem Zustand hinterließ, und den darauffolgenden innerländlichen Konflikten, dem Koreakrieg und der US-amerikanischen Besatzung, verbreitete sich in der Bevölkerung zunehmend eine nationalistische Ideologie, die Imperialismus und Kapitalismus als Feindbilder und Gefahren für die nationale Sicherheit identifizierte.

Als der Militär Pak Chōnghŭi 1961 in Seoul durch einen Militärputsch die erste Republik Südkoreas stürzte, und so an die Macht gelangte, förderte seine Regierung fortan verstärkt die Exportindustrie im Sinne eines gestärkten, unabhängigen Staates mit beschleunigtem Wirtschaftswachstum, was in Folge eine große Anzahl junger Arbeiter*innen hervorbrachte. Die damit einhergehenden harten Arbeitsverhältnisse und niedrigen Löhne bildeten den Hintergrund für das Aufkommen der Arbeiter*innen- und feministischen Bewegung. In den frühen 1970er Jahren, als es noch keine einheitliche, offizielle, soziale Organisation der Bevölkerung gab, kämpften sie mit Streiks und Straßenkundgebungen für bessere Arbeitsbedingungen, die jedoch oftmals unter körperlichen Ausschreitungen von der

Polizei des Regimes niedergeschlagen wurden. (Cho 1 2020:109)

Die brutale Unterdrückung derartiger Bürger*innen-Rechtsproteste löste landesweite Unruhen aus und führte in eine nationale Krise, die schließlich 1979 in einem Coup d'Etat, mit der Ermordung von Präsident Pak Chŏnghŭi, gipfelte. Da das Hauptaugenmerk der Proteste bis dahin jedoch der Klassenkampf war, standen feministische Themen im politischen Diskurs der Zeit noch nicht im Vordergrund (Cho 1 2020:110).

Dennoch ermöglichte die Entwicklung eines sozialen Bewusstseins zur Demonstration für ihre Rechte bei vielen Arbeiterinnen den Grundstein für eine progressive feministische Bewegung zu legen, die schließlich die Anliegen des sozialen Wandels mit der Befreiung der Frau verbinden sollte.

Die politische Lage Südkoreas stabilisierte sich anschließend nicht schnell genug, was Korruption und Putschversuche nur begünstigte und in einer weiteren Militärdiktatur unter Chŏn Tuhwan resultierte. In der Geschichte der koreanischen Kunst erlebte die „Volkskunst“ unter diesen Bestrebungen nach Demokratisierung in der Gesellschaft der 1980er Jahre eine wichtige Phase des Aufbaus und Aufschwungs. Minjung (wörtlich: „Volksmasse“ 민중) bezeichnet die in den späten 1970er Jahren entstandene politisch und kulturell orientierte Volksbewegung, deren Vertreter*innen eine wichtige Rolle bei prodemokratischen Aufständen ab 1979 spielten. Die Aktivist*innen und Künstler*innen organisierten sich vielfach in (Unter-)Gruppen, um Kundgebungen und Veranstaltungen zu planen, hielten Treffen und Ausstellungen ab (Cho 1 2020:111).

Die Nachfrage nach Kunst im öffentlichen Raum stieg mit dem Zuwachs der Demokratisierungsbewegung und den gewalttätigen Ausschreitungen bei Demonstrationen, infolge der sich rasch verändernden nationalen und internationalen politischen Lage, an. Zu dieser Zeit verbreiteten sich verschiedene Kunstformen wie Wandmalereien, politische Cartoons und Karikaturen, Flugblätter, Flaggen und Plakate außerhalb von Ausstellungsräumlichkeiten rasant.

Insbesondere sogenannte „hängende Gemälde“ wurden Ende der 1980er Jahre zum wichtigsten Ausdrucksmittel der populären Volkskunst. Theoretische Ansätze zur Volkskunst vertreten die Ansicht, dass Realismus als Wahl der Formsprache keine Frage des Stils, sondern einer Haltung und Methode sei, der Wirklichkeit zu begegnen, und betonten die Entwicklung verschiedener Ausdrucksformen und Medien als Darstellungsmethode. Die Kŏlgaegŭrim (hängende Gemälde 걸개그림), die sich an der buddhistischen Tradition transportabler, bemalter Banner orientierten, wurden damals auf Wunsch verschiedener sozialer

Gruppierungen geschaffen, um bei Protesten oder kulturellen Veranstaltungen aufgehängt oder an Gebäuden befestigt zu werden. Daher zeichnen sie sich durch ihr Großformat, ihre dynamische Komposition und die Verwendung intensiver Darstellungen und Farben aus. Weil die aufgehängten Gemälde der Propaganda und zur Anstiftung von gesellschaftlichen Veränderungen dienten, und der Phänotyp dem Sozialistischen Realismus, dem offiziellen Kunststil eines sozialistischen Staates, ähnelt, werden die Genres oft miteinander verglichen und auch kunsttheoretisch als ident angesehen (Kim 2013:143).

Die anhaltenden undemokratischen Verhältnisse der 1980er Jahre ließen koreanischen Feministinnen keine andere Wahl, als sich der nationalen demokratischen Vereinigungsbewegung und Minjung anzuschließen. Viele feministische Aktivistinnen waren der Ansicht, dass Frauen-, Klassen- und nationale Fragen unmittelbar miteinander verbunden und feministische Praktiken Teil einer gesellschaftlichen Transformationsbewegung seien, die die nationale Spaltung überwinden und eine politische Demokratie erreichen könnten. Tatsächlich war es für die Feministinnen der 1980er Jahre fast unmöglich eine individuelle Stimme zu finden (Cho 1 2020:110).

Nicht nur auf dem traditionell feudalen Patriarchat basierender alltäglicher Sexismus bestimmte das Leben koreanischer Frauen, auch der Rahmen struktureller Widersprüche in der Gesellschaft, wie der koloniale Hintergrund und die Spaltung der Nation, die zwischenzeitliche Machtübernahme durch ausländische Befehlsgewalt im Koreakrieg, die darauffolgende Unterdrückung der Demokratie durch kurzfristig aufeinanderfolgende Militärdiktaturen und die mit dem Aufkommen des Kapitalismus verbundenen wirtschaftlichen Herausforderungen, grenzte ihr Wirkungsumfeld dementsprechend ein. Aufgrund dieser sich überschneidenden Anliegen und Einflüsse sollte die koreanische Frauenbewegung als Teil einer breiteren sozialen Bewegung betrachtet werden, die nach Lösungen für eine vielschichtige Anzahl gesellschaftspolitischer Probleme suchte.

3.1.1. Frauenkunst

Die „Frauenkunst“ dieser Zeit konzentrierte sich darauf, die tief in der koreanischen Gesellschaft verwurzelten Quellen der Unterdrückung von Frauen zu identifizieren und ihre Realität figurativ durch die Kunst zum Ausdruck zu bringen. Beeinflusst von den Theorien der Frauenrechtsbewegung der 1980er Jahre identifizierten sich viele Aktivistinnen und Künstlerinnen mit der Perspektive des marxistischen Feminismus, welcher das Privateigentumssystem als Ursache der geschlechts- und klassenbasierten Frauenunterdrückung anerkennt, und allem voraus die Befreiung aller Arbeiter*innen

priorisiert. Daher wurde in diesem Sinne die Zusammenarbeit mit Männern und die Gemeinschaft der Arbeiter*innenklasse als wichtiger erachtet, als die Solidarität zwischen Frauen (Kim 2013:144).

In einem Artikel über die Entstehung der Volkskunst, 1985 von Kunstkritiker Ra Wönshik verfasst, verdeutlichen sich die unterschiedlichen Wertesysteme mit welchen er aus männlicher Perspektive die jeweiligen Kunstrichtungen klassifiziert. Volkskunst ist ein Konzept, das abstraktes Verständnis erfordert und alle menschlichen Probleme umfasst, von großen Werten bis hin zu komplexen Emotionen. Künstlerinnen werden hingegen aufgefordert, auf kleine Veränderungen und Alltagspraktiken in ihrem Leben zu achten. Er klassifiziert ethnische und Volkskunst als öffentlich und universell, und „Frauenkunst“ basierend auf patriarchalem Denken, das die Rollen von Männern und Frauen trennt. Daher umfasst (Minjung)-Volkskunst logischerweise alle Menschen bzw. ist mit dem „Territorium“ der Männer gleichzusetzen, und Frauenkunst ist nur als Teil davon bedeutsam (Kim 2013:147). Mit anderen Worten: „Frauenkunst“ wird im Rahmen einer nationalen und volkstümlichen Kunst, die universelle Werte anstrebt, effektiv als Sonderbereich abgegrenzt, und ihre Existenz wird anerkannt, ist aber nicht sehr relevant.

Als die Regierung nach der Juni-Demokratisierungsbewegung 1987 schließlich dahingehende rechtliche Maßnahmen einleitete, wurden landesweit die ersten offiziellen, regionalen feministischen Organisationen gegründet, um den Forderungen der Frauenbewegung eine Plattform zu schaffen und schließlich konnte sie sich ab den 1990er-Jahren als unabhängige soziale Initiative etablieren. Seitdem suchten Frauen nach Möglichkeiten, auch in der Kunst, diverse Gruppierungen – nicht nur Arbeiterinnen, sondern auch Büroangestellte und Hausfrauen – stärker einzubeziehen und sich mit weitreichenden Themenbereichen wie sexueller Gewalt, Religion, Umwelt und Mutterschaft aus ihrer Perspektive auseinanderzusetzen (Cho 1 2020:111).

3.1.2. „Frauen und Realität“: Frauenorganisationen und Kunst-Vereinigungen

Viele Kulturforscher*innen sind sich basierend auf dem heutigen Wissenstand einig geworden, dass die Siwölmoim (dt. Oktoberversammlung 시월모임) 1986, der drei Künstlerinnen Kim Chinsuk, Kim Insun und Yun Söknam, den Beginn der feministischen, koreanischen Kunstgeschichte markiert. In ihren ausgestellten Werken setzten sie sich mit ihrer subjektiven Erfahrung und den Problemen als Frauen der Mittelschicht auseinander, um darauf aufmerksam zu machen, dass sich die sozio-politischen Identitäten von Frauen in der Gesellschaft meist aus ihren Beziehungen zu Männern, beispielsweise als Tochter oder Ehefrau, ergeben (Cho 1

2020:94).

„Auch wenn ich zehn Hände hätte“ (Soni yölgerado 손이 열게라도; 1986) von Yun Söknam zeigt eine Mutter, die mit Hausarbeit und Kindererziehung überlastet ist; „Eine weise Mutter und eine gute Ehefrau“ (Hyönmo yangch'ö 현모양처; 1986) von Kim Insun eine Frau mit Sponsionshut, die ihrem Mann die Füße wäscht, während dieser achtlos seine Zeitung liest (Cho 1 2020:95).

Die Arbeiten der Künstlerinnen stießen damals auf rege Kritik, allerdings nicht aufgrund ihrer provokanten Darstellungen, sondern, da sie aufgrund ihrer spezifischen Thematisierung der Realität von bürgerlichen Frauen innerhalb ihrer Gesellschaftsschicht den Klassenkampf und die politische Gesinnung der Zeit nicht entsprechend repräsentieren könnten (Cho 1 2020:96).

Nach dem zivilen Aufstand vom Juni 1987 schlossen sich die drei Künstlerinnen der Frauenabteilung des Nationalen Kunstrats, abgekürzt: Minmihyöb (민미협 fortan: Minmi-Vereinigung) an, um sich stärker den Belangen der Arbeiter*innen und der Demokratisierungsbewegung zu widmen (Cho 1 2020:97). Die Frauenabteilung organisierte im Oktober 1987 die erste Ausstellung der Reihe „Frauen und Realität“ (Yösönggwa hyönsil 여성과 현실) und änderte im folgenden Jahr ihren Namen in Yösöngmisulyön'guhoe (여성미술연구회 Frauen-Kunstforschungsvereinigung, fortan: Yömiyön), und setzte ihre Ausstellungen noch bis 1994 jährlich fort (Cho 1 2020:99).

Die Mitglieder der Minmi-Vereinigung teilten die Ansicht, dass die Männer des Minjung-Kunstlagers sich nicht für Frauenthemen interessierten. Insbesondere Kim Insun betonte, dass das Bewusstsein für dieses Problem eine wichtige Gelegenheit war, eine Abteilung speziell für Frauenkunst innerhalb der Minmi-Vereinigung zu gründen, und dass Männer den von ihr organisierten Ausstellungen, wie „Frauen und Realität“ gegenüber, nie positiv gesinnt waren oder ihnen Unterstützung entgegengebracht hätten (Kim 2013:145).

Die Yömiyön weigerte sich, innerhalb ihrer Gruppierung in den Mainstream der Kunstwelt aufgenommen zu werden, und optierte stattdessen dafür, sich die Grundlage ihrer kreativen Aktivitäten durch die Solidarität mit der Minjung-Bewegung zu sichern. Die patriarchalische Volkskunst blieb allerdings im Zentrum der Minjung-Kunst (Kim 2013:148).

Ab 1990 wurden die Frauenkunstorganisationen erneut umstrukturiert, als das Arbeiter*innen Kunst-Komitee (Nodongmisulwiwönhoe 노동미술위원회 fortan abgekürzt: Nomiwi) innerhalb der Minmi-Vereinigung gegründet wurde. Die zunehmende Abspaltung der

Komitees und die damit verbundene Kompartimentierung diverser Agenden machte es schwerer für die Frauenkunst unter einem einheitlichen Namen und einer gemeinsamen Institution zusammenzukommen (Cho 1 2020:100).

Die Initiative der Frauenkunstgruppierungen, ihren künstlerischen Ausdruck zu verwenden, um ein Bewusstsein für Frauenprobleme zu schaffen, stieß zusätzlich auf wenig Resonanz. Obwohl sich die genaue Zahl der Künstlerinnen, die an der Minjung-Kunstbewegung teilnahmen, nicht ermitteln lässt, schien es neben der den offiziellen der Yömiyön noch viele weitere Mitglieder zu geben.

Die Künstlerinnen der Zeit waren angesichts der unterschiedlichen Organisationen zu einer Entscheidung getrieben, entweder, um Anerkennung zu finden, ihre Geschlechteridentität außer Acht lassen und versuchen, ihr kreatives Schaffen an die Rahmenbedingungen ihrer männlichen Pendants anzupassen, um an der Minjung-Bewegung teilzunehmen, oder im starken Kontrast dazu, ihre Weiblichkeit als Genderausdruck besonders anzuerkennen, zu betonen, und zu versuchen, ihren künstlerischen Aktivitäten einen eigenen, separaten Raum zu schaffen.

Kim Insun hat sich nachdrücklich für die Befreiung der Frau eingesetzt und versucht, die Realität der Diskriminierung, die berufstätige Frauen erfahren, mit dem künstlerischen Schaffen zu verknüpfen. Sie war der Ansicht, dass die Befreiung der Frauen nicht ohne die Befreiung der Arbeiterklasse erreicht werden könne und gründete 1990 das Nomiwi, indem sie es mit einer anderen (ausschließlich weiblichen) Malerinnengruppe, Önggöngk'wi (dt. Distel 영경퀴), zusammenlegte und deren Vorsitz einnahm (Kim 2013:149).

Obwohl die voranschreitende Untergliederung der pro-demokratischen Kunstorganisationen oft als einer der ausschlaggebenden Gründe angenommen wird, warum die Frauenkunstbewegung mit Ende der Demokratisierungsbestreben ebenfalls an Antrieb und Einfluss verlor, war die Intention dahinter wohl eher eine Maßnahme zur Rettung des Frauenkunst-Genres, um die Beschränkungen zu verringern, denen Künstlerinnen innerhalb der Volkskunst ausgesetzt waren, und um Frauenthemen aus dem Kontext ihrer separaten Bereiche zu entnehmen und so ein Forum für breiteres Interesse zu eröffnen. Darüber hinaus arbeitete das Nomiwi mit Yömiyön und der Arbeiterinnenassoziation zusammen, um das Bewusstsein für die Befreiung der Frauen von der Frauenarbeit zu schärfen (Cho 1 2020:110).

Die Ausstellungreihe „Frauen und Realität“ endete 1994 nach der 8. Schau. Der gängige akademische Konsens hierzu ist, dass das Ende der Frauenkunst mit dem Niedergang der Volkskunst (Minjung)-Periode zusammenfiel. Kunsthistorikerin Son Hüikyöng diagnostizierte,

dass die Frauenkunst, welche eng mit der Volkskunst verbunden war, und diese wiederum das stärkste Medium der nationaldemokratischen Bewegung konstituierte, zunehmend an Bedeutung und Ausdruckskraft verlor, als die Demokratisierungsmaßnahmen umgesetzt worden waren (Cho 2 2020:102).

Zusammenfassend, wie dieser historische Überblick verdeutlicht, entstand die koreanische feministische Kunst eher aus der sozialen Gesinnung der Frauen in ihrer damaligen Situation und dem Pflichtbewusstsein ihres Landes gegenüber, als aus der Kritik an – oder Gegenbewegung zu – der Moderne in der Kunst, die offensichtlich sowohl von der US-amerikanischen Narrative, als auch von der männlich-zentrierten monochromen Formsprache der Großteils männlichen Akteure im Kunstbereich der Zeit, beeinflusst wurde.

3.2. Feministische Analyse der Frauenkunst

Unter dem Schirmbegriff „Frauenkunst“ arbeiteten vielerlei Künstlerinnen zusammen, um feministische Themen in der südkoreanischen Kunst der 1980er Jahre intensiv zu erschließen. Wie O Chinkyöng betont, waren es die Künstlerinnen selbst, die darauf bestanden, den Begriff „Yösöng misul“ (wörtl. Frauenkunst) anstelle von „feministischer Kunst“ als Bezeichnung ihrer Bewegung zu verwenden. Die Kunsthistorikerin Kim Hyönju behauptet, dass der Begriff „feministische Kunst“, der wörtlich mit „Yösöngjuüi misul“ übersetzt werden kann, in den 1980er Jahren zu stark auf ein westliches Verständnis von Feminismus und Emanzipation bezogen wurde. Frauenkunst war somit eine Alternative, mit der koreanische Feministinnen nicht nur die Namensgebung, sondern auch die damit assoziierte westliche Konzeption von „feministischer Kunst“ ablehnen wollten (Cho 1 2020:93).

Der Begriff „Yösöng misul“ wurde laut Kim dementsprechend nicht nur verwendet, um Kunst von Künstlerinnen zu beschreiben, sondern um der koreanischen feministischen Kunstbewegung der 1980er Jahre eine eigene Definition zu geben, die die negativen Konnotationen dieser Betitelung, und die damit als vorgeblicher Respekt verschleierte, verbundene Verdrängung von Kunst von Frauen in eine Nische des Genres oder Subkategorie zurückwies. Es gibt auch spezifische lokale Bedingungen innerhalb der koreanischen Kunstwelt und der Gesellschaft insgesamt, die Künstlerinnen zusätzlich skeptisch gegenüber dem Feminismus-Begriff stimmten, und dazu bewegten, westlichen Feminismus abzulehnen, da sich die Frauenkunst parallel zu Minjung- und Demokratisierungsbewegung entwickelten, die inhaltlich dem Westen ohnehin bereits kritisch gegenüberstanden und der Ansicht waren, dass das Eingreifen und speziell der Einfluss der USA maßgeblich für die Unterordnung Südkoreas durch ausländische Mächte nach dem Kriegsende, verantwortlich wäre (Cho 1

2020:95).

Bis in die späten 1980er Jahre, als der Diskurs zur feministischen Kunst in Korea gerade erst begonnen hatte, beschränkte sich die lokale Kritik an „Frauenkunst“ auf vereinzelte Kommentare von Autor*innen und einer kleinen Zahl junger Kritiker*innen, die direkt oder indirekt an der Entstehung der jeweiligen Werke beteiligt waren. Anfang der 1990er Jahre entwickelte sich daraus nach und nach eine systematischere Kritik auf Grundlage des Poststrukturalismus von Kim Honghŭi und Pak Sinŭi, die nach ihrer Begegnung mit der postmodernen Theorie im Ausland in ihre Heimat zurückkehrten. Als feministische Kunst Ende 1988 erstmals in der einheimischen Kunstzeitschrift *Ghana Art* vorgestellt wurde, waren Yŏmiyŏn-Aktivitäten im Kontext des Feminismus als praktisches Beispiel für einheimische feministische Kunst angeführt und ein direkter Zusammenhang zur Minjung-Kunst wurde angedeutet (Kim 2013:135).

Forschung zur „Frauenkunst“ wurden maßgeblich von Kritiker*innen beeinflusst, die an den verschiedensten Organisationen der Minjung-Kunsbewegung beteiligt waren, und da ihre Positionen sehr unterschiedlich sind, differenzieren die Meinungen und Bewertungen in diesem Bereich auch stark. Die wichtigsten Punkte dieses Diskurses sind folgende: Um „Frauenkunst“ von feministischer Kunst zu unterscheiden, wurde sie oft als eine politische Kunstrichtung zur Befreiung der durch die (Geschlechter-)Klassen unterdrückten Frauen definiert und nicht als Ausdruck von Weiblichkeit oder geschlechtlicher Identität.

O Hyeju hat als Expertin im Bereich der Frauenkunst der 1980er Jahre und als Mitglied des Frauen-Kultur- und Kunstplanungskomitees in den 1990er Jahren zur Entstehung der feministischen Kunstdebatte beigetragen, indem sie ihre Ansicht verbreitete, dass die Grenzen der „Frauenkunst“ darin lägen, Frauenprobleme zu vereinfachen oder auf den Klassenkampf zu reduzieren und sich auf zu autoritäre Weise auf Theorien stützen (Kim 2013:136).

Kim Hyŏnchu's Studie über die kulturelle Relevanz von Frauenkunst (vgl. Kim 2017 zit.n. Cho) bietet in diesem Zusammenhang eine zusätzliche Perspektive. Ihre Arbeit unterteilt die koreanische feministische Kunst in (politisch) „aktivistische“ Frauenkunst der 1980er und „feministische“ Kunst der 1990er Jahre. Kim definiert „feministische Kunst“ als Ebene des weiblichen Bewusstseins oder weibliches Kulturgut, welche durch eine Erkenntnis für geschlechterdiskriminierende Strukturen, weibliche Sensibilität und Weiblichkeit gebildet wird, die westliche feministische Künstlerinnen seit den 1970er Jahren erforschen. Es gibt allerdings keine nähere Eingrenzung, die sich auf eine bestimmte Kunstbewegung wie die „Frauenkunst“ der 1980er Jahre bezieht, und wenn diese als „feministische Kunst“ übersetzt

wird, ist nicht explizit definiert, ob die Frauenkunst, die im Vergleich zur Kunst der 1990er Jahre mehr Elemente des politischen Aktivismus aufweist, als mehr oder weniger feministisch entwickelt bewertet werden kann.

Innerhalb der koreanischen Kunstszenen spaltete sich die Frauenkunstbewegung insofern, als dass die meisten Künstlerinnen der ersten Oktoberversammlung – beeinflusst von der westlichen Ideologie – in die USA reisten, um sich dort freier künstlerisch entfalten zu können, während Kim Insun, die sich als einzige der drei Gründungsmitglieder nicht anschloss, die Formsprache der Volkskunst beibehielt und weiterhin das lokale koreanische Kunstgeschehen vor Ort anführte (Cho 2 2020:107).

Zu Beginn der 90er Jahre bekräftigten die Theorien von Pak Sinüi wiederum die Narrative, dass Frauenprobleme mit gesamtgesellschaftlichen Problemen gleichzusetzen seien, ähnlich der Ansicht der Frauen im Minjung-Kunstlager.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die „Frauenkunst“ und ihre Organisation trotz der veränderten Situation der 1990er Jahre in der Kunstwelt immer noch patriarchalisch geprägt war, obwohl zunehmend verschiedene Ausdrucksmedien aufkamen, die sich vom realistischen Stil der bisherigen Formsprache abhoben (Kim 2013: 137).

Kim Honghui (Kim Hong-hee 김홍희), kreative Leiterin der Gwangju Biennale 2006 und von 2012 bis 2016 Direktorin des *Seoul Museum of Art*, hat seit Anfang der 1990er Jahre als Kritikerin und Kuratorin maßgeblich zur Entwicklung und Rezeption der koreanischen feministischen Kunst beigetragen, und ihre Kritik hat bis heute großen Einfluss. Sie war auch die erste Expertin, die die historische Beziehung zwischen dem postmodernen Feminismus der 1990er Jahre und der Frauenkunst der 1980er Jahre, die sich in mehreren Aspekten unterscheidet, beschrieben hat. In ihrer Theorie unterteilt sie die beiden Jahrzehnte in der Kunst anhand der Klassifizierung stilistischer Merkmale (Cho 2 2020:108).

Dies impliziert allerdings eine qualitative Kategorisierung in mehr und weniger feministisch „entwickelte“ Kunst und während verschiedenste Werke von Künstlerinnen in den 1990er Jahren in ihrer Definition als postmoderne feministische Kunst eingestuft werden, ist nicht näher eruiert, ob sie alle tatsächlich mit feministischer Intention geschaffen wurden.

Gegen Ende der 1990er Jahre verlor die lokale Kritik und Erforschung der „Frauenkunst“ aufgrund der steigenden Anzahl von Künstlerinnen, die weitergehend postmoderne kulturelle Tendenzen verfolgten, zunehmend an Bedeutung. Danach wurde die Thematik erst wieder in den späteren 2000er Jahren von Kunst- und Kulturforscher*innen vor Ort untersucht und erneut zum Forschungsinhalt gemacht (Kim 2013:138).

3.3. Postmoderne (Frauen-)Kunst

In den frühen 1990er-Jahren erlebte die koreanische Kunstwelt einen bedeutenden Paradigmenwechsel. Das Ende des Kalten Krieges, der Sturz der Militärdiktatur und die erstmalige Gründung einer Zivilregierung, sowie der Aufschwung des Konsumkapitalismus eröffneten eine neue Ära des kulturellen und künstlerischen Pluralismus. Als Resultat dieser Umstände, beeinflusst vom wirtschaftlichen und politischen Weltgeschehen hielten zu diesem Zeitpunkt die Postmoderne und der Feminismus des Westens Einzug in Korea, wodurch auch im Kunstbereich diesbezüglich eigenständige diskursive Formationen und Praktiken entstanden. Wenn eine koreanische Künstlerin das öffentliche Wort ergriff, geschah dies an der Schnittstelle koreanischer und internationaler (insbesondere westlicher) Kunstdiskurse (Kim 2013:149).

In diesem Kontext sind die Gespräche zwischen Kim Honghui und der US-amerikanischen Kunstkritikerin Eleanor Heartney aus dem Jahr 1993 von Bedeutung. Während Kim die Marker der feministischen Entwicklungen der Gesellschaft anhand ihrer westlichen und amerikanischen, postmodernen Feminismus-Pendants zu bewerten versuchte, und die bisherigen Erfolge in Korea als unzureichend betrachtete, wies Heartney auf ihre unterschiedlichen Ausgangssituationen und die damit einhergehenden Voraussetzungen und Umstände hin, die sich auch im Entwicklungsprozess der zeitgenössischen Kunst wiederfinden und betonte, dass die koreanische feministische Kunst das Produkt ihrer einzigartigen Geschichte sei. Die Frauenkunst, die inmitten dringlicher politischer Forderungen entstand, machte sich dementsprechend den Realismus der thematisch und schematisch angrenzenden Volkskunst als wirksamstes verfügbares Stilmittel zu Nutze, was jedoch nicht gleichbedeutend mit der Annahme wäre, die Künstlerinnen hätten unter diesen Bedingungen keine eigene weibliche Ästhetik und Methode finden können (Cho 2020:105).

Anhand dieser Aufzeichnungen wird deutlich, dass mit zunehmendem Einfluss unterschiedlicher Konzeptionen von sowohl Feminismus, als auch in der Kunsttheorie und anderen sozio-politischen Bereichen der koreanischen Gesellschaft, sich ebenso unweigerlich die allgemeine Meinung und Inhalt der Forschung über die einheimische Kunst durchmischt, gewandelt und an die modifizierten Umstände angepasst hat. Diesen Veränderungen konnten sich längerfristig weder die Künstlerinnen noch die Kunstexpert*innen und Kritiker*innen der Zeit entziehen.

Die verschiedenen Frauen- und Kunstgruppierungen versuchten durch regelmäßig organisierte Ausstellungen, sowie andere Formen von feministischen Kulturveranstaltungen

ihren Wirkungsbereich und Ausdrucksrahmen zu erweitern. Die siebte Ausstellung der „Frauen und Realität“-Serie, von den Mitgliedern der Yömiyön, mit dem Untertitel „Konsum, Glück, Frau“ zeigte, wie die Künstlerinnen auf das veränderte sozial-ökonomische Klima der 1990er Jahre reagierten, indem sie den Fokus nicht auf die Produktion, sondern den Konsum legten. Die Ausstellung umfasste mehr Installationen und Skulpturen als Gemälde und Werke unterschiedlicher Größe, die die Realität der kapitalistischen Gesellschaft thematisierten, in der Frauen als Subjekte der Produktion ignoriert werden, und lediglich als Objekte des Konsums dargestellt wurden (Cho 1 2020:114).

Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass Yun Söknam und andere Mitglieder von Yömiyön und Teilnehmerinnen von „Frauen und Realität“, zu dieser Zeit an einer Ausstellung illustrierter Gedichte der Ttomun-Gruppe unter dem Titel „Öffnen wir die Schleusen: Eine Begegnung von Gedichten und Gemälden zur Frauenbefreiung“ (Uri ponmurül t'üja 우리 봇물을 트자; 1988) teilnahmen. Thematisch legten sie Wert auf die realistische Darstellung von Frauen in der unterdrückerischen Wirklichkeit, feministische Bewusstseinsbildung und die Verwirklichung der Frauenbefreiung durch die gelebte Erfahrung von Mutterschaft und solidarischer Schwesternschaft. Ziel war auch, nicht nur die Probleme von Frauen der Mittelschicht zu integrieren, sondern auch die Erfahrungen von Frauen aller Klassen und sozialen Gruppen zu berücksichtigen (Cho 1 2020:116).

Ttomun (또문; kurz für: „Tto hanaüi munhwa“ 또 하나의 문화 eine andere Kultur) ist eine feministische Organisation, die 1984 von Akademikerinnen aus Bereichen der Soziologie, Frauenforschung und Anthropologie gegründet wurde, um gegen patriarchalen Autoritarismus und seine Standardisierung zu kämpfen. Die Gruppe veröffentlichte ein gleichnamiges Magazin, um feministische Diskurse zu verbreiten und „junge Feministinnen“, die vom Postmodernismus beeinflusst waren, dazu anzuregen, sich mit Fragen der sexuellen Identität und der Politik der Differenz und Diversität auseinanderzusetzen, in Gruppierungen und in späteren Zeiten auch im Internet aktiv zu werden, um sich so zu solidarisieren. Ttomun ging einen anderen Weg als die damals progressiven Feministinnen, die sich auf den marxistischen Klassenkampf beriefen, und konzentrierten sich stattdessen auf die Kritik am Patriarchat und die Bemühung ein Tätigkeitsfeld für eine „alternative, feministische Kultur“ zu schaffen. (Toomoon 2019)

Tatsächlich zeigen Ausstellungen und Veranstaltungen wie „Frauen und Realität“ und „Öffnen wir die Schleusen“, dass die feministischen Kunstbewegungen der 80er und 90er Jahre weder klar voneinander getrennt, miteinander im Konflikt stehend, noch in der

chronologischen Geschichtsschreibung in unterschiedliche Generationen der Moderne oder Postmoderne unterteilt werden können (Cho 1 2020: 117).

Dennoch halten viele, und gerade auch koreanische Kunsthistoriker*innen an diesem Binarismus fest, der die Frauenkunst von der „feministischen Kunst“ trennt und die Vorstellung aufrechterhält, letztere hätte erstere überwunden und wäre dadurch fortgeschrittener oder fortschrittlicher.

3.4. Post-Minjung-Feminismus

Die de-modernistische oder „entmodernisierte“ feministische Kunst der 1990er Jahre wurde von zwei Hauptgruppen angeführt: Post-Minjung-Künstler*innen, die den sozialistischen Inhalt der Minjung-Kunst abschwächten und ihre Formsprache weiterentwickelten, und zeitgenössische postmoderne Feministinnen. Die Merkmale des Post-Minjung-Feminismus lassen sich im Werk von Yun Söknam beobachten, die die Beschränkungen der feministischen Minjung-Kunst überschritt, als sie Anfang der 1990er Jahre mit bildlichen Skulpturen aus weggeworfenem Holz ihren eigenen weiblichen Stil entwickelte, oder die Ausdehnung des Kunstbegriffs auf vielseitigere und moderne Medien, wie die Porträtserien von Park Youngsook (Pak Yöngsuk 박영숙), einer feministischen Fotografin, die von 1999 bis in die 2000er Jahre mit ihrem „Mad Women Project“ Aufmerksamkeit erregte. Was den Post-Minjung-Feminismus jedoch wirklich ins öffentliche Bewusstsein rückte, war die Arbeit von *Ipgim* (Ipkim; dt. Atem 입김), einem 1997 gegründeten feministischen Kollektiv.

Das Kollektiv besteht aus acht Künstlerinnen aus unterschiedlichsten Bereichen (darunter auch ehemalige Mitglieder der Yömiyön), die durch ihre langjährigen Aktivitäten, die bis in die 2010er Jahre andauerten, mit ihrem kämpferischen Aktivismus den Geist der Minjung-Kunst fortführten und durch die Politisierung einer essentialistischen Ästhetik den Umfang zeitgenössischer feministischer Kunst erweiterten (Kim 2024:11).

Etwa Mitte der 1990er Jahre wurden koreanische Künstler*innen, die die Ideen des sogenannten postmodernen Feminismus aktiv annahmen, zur treibenden Kraft hinter der Auseinandersetzung mit Fragen der Körperpolitik und Geschlechteridentität aus einer dekonstruktivistischen Perspektive. Im weitesten Sinne waren sie eine neue Generation, die durch raumeinnehmendere, plastischere Werke und Stilmittel etablierte Systeme und die bisherige, traditionelle Ästhetik in Frage stellten. Die Mitglieder der postmodernen *Shinsedae* (dt. neue Generation 신세대) thematisierten die zeitgenössische Konsumgesellschaft und ihren Einfluss auf den öffentlichen Geschmack sowie Alltagsphänomene und Entwicklungen im

Bereich der neuen Medien, Fragen der Kommunikation, des Multikulturalismus, des sozialen „Anderen“, Gender und Identität und versuchten so, die bestehende Museumskultur und das kommerzielle Kuratierungssystem herauszufordern. Eine besonders umstrittene Gruppe, die 1987 entstand, war die *Museum Group*, deren Inhalte sich mit kontroversen, existenziellen Themen wie Tod, Sex, Vergnügen, und Nacktheit befassten. Sie wird aufgrund des international anerkannten und bedeutsamen Kunstschaffens ihrer Mitglieder, wie Lee Bul, heutzutage oft als Wiege des postmodernen Feminismus angesehen.

Lee Bul (이불) schuf mit provokativen, aufmerksamkeitsregenden Arbeiten und Installationen, die mit neuen Medien, unterschiedlichsten Materialien und Stilen, sowie Performance und Körperkunst experimentierten, eine weitere Vorlage für postmoderne feministische Kunst (Kim 2024:12).

Während die feministische Kunst der 2000er Jahre eine Fortsetzung des postmodernen Feminismus der 1990er Jahre war, entstand durch die zunehmende Globalisierung ein Hintergrund alternativer (geografischer) Räume, rund um Internationalität und Nomadentum. Die Künstler*innen, die mit einem neu gewonnenen kosmopolitischen Bewusstsein zwischen Korea und anderen Ländern reisen konnten und so ihre Arbeit als globales Hybridmodell charakterisieren, präsentierten eine multikulturelle künstlerische Vision, die über eine koreanische oder asiatische Identität hinausgeht. Nach Kim war diese Perspektive des Postkolonialismus Auslöser für ein im neuen Millennium aufgekommenes Interesse an weiblichen Diaspora-Mitgliedern in der koreanischen Kunstwelt (Kim 2024:14).

Für die Künstler*innen der 2000er Jahre, die versuchten, durch ein grenzüberschreitendes Engagement, als Attribut der Globalisierung, Diversifizierung der Kunst und ihrer Ausdrucksformen zu erzielen, wurden Themen wie Multikulturalismus und kollektive Identität zu zentralen Inhalten, die sich durch eine hybride Dynamik aus traditionellen koreanischen und neuartigen, internationalen Einflüssen auszeichneten.

3.5. Online-Feminismus: Net Femi

Ab Mitte der 2010er Jahre kam der sogenannte *Net Femi* (Online-Feminismus) auf, eine Social-Media-basierte Bewegung mit Werten und Einstellungen, die sie von den früheren Generationen unterscheiden. *Net Femi* entstand durch eine Hashtag-Kampagne, ausgelöst von der globalen #MeToo-Bewegung, in Kombination mit den Bemühungen vor Ort, Abtreibung in Korea zu entkriminalisieren, und den Schockwellen, die sexuelle Übergriffe in der koreanischen Kultur- und Kunstszene auslösten. Nachdem der Mord an einer jungen Frau in

der U-Bahn-Station Gangnam, in Seoul im Jahr 2016 die Gesellschaft und lokale Medien in Aufruhr versetzten und verschiedene ähnlich gewalttätige Vorfälle bei Frauen Wut, Verzweiflung und Angst um ihre Sicherheit auslösten, trugen Künstler*innen mit ihren eigenen kollektiven Aktivitäten zu einer radikaleren feministischen Welle bei, die fortan Essentialismus und queere Repräsentation verschiedener sexueller Identitäten betonte. Mit der Hilfe von Online-Foren, App-basierten Nachrichtendiensten und sozialen Medien haben sich Plattformen, wie der gemeinnützige Kunstraum *Hapjungjigu* (Hapchöngjigu 합정지구), das Webzine für bildende Künste *Agrafa Society* und das Kunst-Kollektiv *No New Work* etabliert, die politischen Aktivismus und ästhetischen Feminismus praktizieren. Solidaritätskollektive wie die *Association of Women Artists* (AWA) und die *Women's Association of Culture and Arts* (WACA) haben als Reaktion auf die Radikalisierung in feministischen Online-Communitys, wie „Megalia“ und „Womad“, subversiven Aktivismus künstlerisch veranschaulicht (Kim 2024:17).

Das koreanische Online-Feminismus-Phänomen entwickelte sich, ähnlich und fast zeitgleich mit der vierten Welle des westlichen Feminismus, was die Theorien der Intersektionalität und die Nutzung des Internets als Plattform und Raum zur Solidarisierung betrifft, aufgrund des zeitnahen und vielschichtigen globalen Austausches, die Online-Informationsnetzwerke ermöglichen. Entscheidend ist, dass der heutige koreanische Feminismus zwar gewisse Aspekte mit globalen Trends teilt, aber auch autogene Merkmale aufweist, die aus dem besonderen historischen Kontext des Landes hervorgehen. Darüber hinaus erbt der zeitgenössische Feminismus die grundlegenden Anliegen und Forderungen der früheren Generationen, das Streben nach Respekt an Frauen und sozialer Gleichberechtigung, sowie die wesentliche Entmachtung des Patriarchats, was neue Erwartungen an die Zukunft der feministischen Kunst weckt (Kim 2024:18).

Des weiteren begannen Online-Aktivist*innen auch Südkoreas extreme Schönheitsstandards in Frage zu stellen. Ab 2018 wurden vermehrt Videos veröffentlicht, in denen junge Frauen Make-up-Produkte und Schminke zerstörten und sich die Haare kurz schnitten – eine Bewegung, die als #탈코 (Tal-ko), was „Aus dem Korsett entkommen“ (T'alchu k'orüset 탈주 코르셋) bedeutet, beziehungsweise als Korsett-Flucht bekannt wurde. Indem sie sich aus den beengenden, oberflächlichen Vorstellungen und Erwartungen der Gesellschaft lösen, wollen Betroffene dadurch ihre Freiheit und Selbstbestimmung in Bezug auf ihr Aussehen und ihre Identität zurückgewinnen (Rashid 2024).

Seither gab es immer stärkere Widrigkeiten, wodurch „Feminismus“ in Südkorea praktisch zu einem Trigger-Begriff, bis hin zur Verunglimpfung, geworden ist, und Konnotationen weckt, die weit von Ansichten zur Gleichstellung und gegenseitigem Respekt der Geschlechter im Alltag und der Gesellschaft allgemein entfernt sind. Das hat dazu geführt, dass viele Menschen Feminismus nur in seiner radikalsten Form verstehen.

Der vorhergehende Präsident Südkoreas, Yun Sökyöl, der 2022 sein Amt antrat, profitierte teilweise vom antifeministischen Sentiment dieser Zeit. Er umwarb verärgerte junge männliche Wähler, indem er die Existenz struktureller Geschlechterdiskriminierung leugnete und die Abschaffung des Gleichstellungsministeriums versprach (Mo/You 2025:3).

Südkoreas Geschlechterkluft hat sich zu einem ausschlaggebenden politischen und gesellschaftlichen Konfliktherd entwickelt, der Wahlergebnisse, politische Debatten und sogar die demografische Entwicklung des Landes prägt. Die ideologische Trennlinie, die speziell bei jungen Männern und Frauen im derzeitigen Korea ersichtlich wird, ergibt sich aus ihren unterschiedlichen Vorstellungen von Fairness, Chancengleichheit und sozialem Fortschritt, getrieben von wirtschaftlichen Ängsten des gegenwärtigen Arbeitsmarkts und den veränderten Ehe- und Heiratsverhältnissen der letzten Jahrzehnte. All diese Einflüsse haben die sozio-politische Polarisierung vor Ort verschärft und drohen nun, hart erkämpfte Fortschritte bei der Gleichstellung der Geschlechter wieder zunichtezumachen (Mo/You 2025:13).

Die Entwicklungen der letzten Jahre zeigen auf, dass wirtschaftliche und Statusängste eine entscheidende Rolle bei der Meinungsbildung spielen, und dass sich regressive Geschlechternormen dort etablieren können, wo sich die Bevölkerung relativ benachteiligt fühlt, auch wenn sie nicht absolut benachteiligt ist (Mo/You 2025:24).

Beim Aufkommen männlich-dominierten Subkulturen kann ebenfalls ein Zusammenhang mit dem (weltweit) anwachsenden politischen Rechtspopulismus hergestellt werden. Die rechtsextreme Ideologie prägt die männliche „Underdog“-Narrative, in dem Männer in ihrer sozialen Stellung Opfer gesellschaftlicher Umstände und der Emanzipierungsversuche von Minderheiten, wie Frauen oder Immigrant*innen, sind, und versuchen so, sie marginalisiert zu halten. Diskriminierung und Hass spiegeln laut Kim Bomyeong, Forscherin für Frauenstudien und Professorin der *Incheon National University*, anders als in der Vergangenheit, eher Angst als Überlegenheitsgefühl des Subjekts wider. Hasserfüllte Politik appelliert im heutigen Power-Kapitalismus und Wirtschaftssystemen der modernen, leistungsorientierten Gesellschaft an die vorherrschende Angst, „nicht genug zu haben“, und gleichzeitig an einen gewissen Egozentrismus, anders zu sein als „sie“, der Xenophobie und ein Weltbild binärer Oppositionen bekräftigt (Son 2024).

Ein weiterer, nicht unwesentlicher Faktor der Geschlechterkluft rührt von der fälschlichen Annahme, Diskriminierung von Frauen sei kein dringliches Problem mehr, oder Gleichberechtigung wäre bereits erzielt worden, wobei laut neuesten Erkenntnissen der *Carnegie California Gallup Korea Survey 2024*, vorrangig Männer unter 30 dazu neigen, Geschlechterunterschiede herunterzuspielen und zu unterschätzen. Während junge Frauen, konfrontiert mit Informationen und Statistiken zum Ausmaß der Gender-Diskriminierung deutlichen Willen zeigten, sich dahingehend weiterzubilden und umfassende Maßnahmen zu gesetzlichen Änderungen und Frauenförderung einzufordern, reagierten Männer mit zunehmendem Desinteresse und Skepsis an der Verlässlichkeit der Quellen, was speziell auf politischer Ebene zu einem gender-basierten Interessenskonflikt beiträgt (Mo/You 2025:13).

Demografische Veränderungen bei Ehedynamiken sind zusätzlich wichtige Elemente für den wachsenden Anti-Feminismus. Politikwissenschaftlerin Soosun You identifiziert eine Überzahl an Männern auf dem koreanischen Heiratsmarkt, ausgelöst durch jahrzehntelange antinatalistische Politik in der Nachkriegszeit, die Bevorzugung von Söhnen und wachsende soziale und wirtschaftliche Zwänge der 2000er Jahre, sowie Einflüsse aus jüngster Zeit, wie das *Net Femi*-Phänomen oder die 4B-Bewegung, als entscheidenden Gesichtspunkt in diesem Kontext. Your Studie bestätigt, dass der Widerstand von Männern gegen die Emanzipation der Rolle der Frau, insbesondere bei Unverheirateten zunimmt, und sie weniger Unterstützung für gesetzliche oder politische Maßnahmen zur Frauenförderung aufbringen (Mo/You 2025:19).

Die „4B-Bewegung“ entstand ebenfalls inmitten des wachsenden feministischen Internet-Aktivismus der 2010er Jahre in Korea, nachdem koreanische Frauen mit dem größten geschlechterspezifischen Lohngefälle (*Wage-Gap*) unter den OECD-Ländern, und der gleichzeitig niedrigsten Geburtenrate, sowie anhaltender Diskriminierung, in den letzten Jahren zusätzlich durch digitale Sexualverbrechen, von weit verbreiteten illegalen Filmaufnahmen mit versteckten Kameras bis hin zur jüngsten Epidemie KI-generierter Deepfake-Pornografie, konfrontiert waren.

Der Name 4B leitet sich von vier koreanischen Wörtern ab, die mit „Bi/Pi“ (ein verneinender Präfix 비 非) beginnen: Bi-hon (Pihon 비혼 = keine Ehe), Bi-chulsan (Pich'ulsan 비출산 = keine Geburt), Bi-yeonae (Piyönae 비연애 = kein Dating) und Bi-sekseu (Piseksü 비섹스 = kein Sex). Wie frühere „separatistische“ feministische Bewegungen steht 4B für die Ablehnung heterosexueller Beziehungen als Mittel zum Widerstand gegen patriarchalische Strukturen.

Soziologin Minyoung Moon sieht 4B als kontemporäres, feministisches Statement, das

den Unmut und die Frustration junger digitaler Feministinnen über diese Ungerechtigkeiten zum Ausdruck bringt, jedoch habe seine Radikalität zu heftigen Gegenreaktionen geführt, wodurch die jüngere Generation an Männern und teilweise auch Frauen, Feminismus ausschließlich mit Männerhass gleichsetzt, was die gesellschaftlichen Spaltungen vertieft (Rashid 2024).

Das feindselige Umfeld hat viele junge Koreanerinnen dazu veranlasst, zu praktizieren, was Wissenschaftlerinnen wie Moon als „stillen Feminismus“ bezeichnen: Sie vertreten feministische Prinzipien im Privaten, vermeiden aber die öffentliche Identifikation mit der Bewegung. Südkoreas digitale Landschaft spielt dabei eine entscheidende Rolle: Anonyme Online-Foren können einerseits zur Radikalisierung beitragen, oder Hass und Diskriminierung schüren, nachdem man sich nicht für das gepostete verantwortlich zeigen muss, andererseits dienen soziale Medien auch als *safe space* für feministische Diskurse, die möglicherweise öffentlich nur schwer geäußert werden können. Der Online-Charakter der Bewegung macht es jedoch nahezu unmöglich, das wahre Ausmaß oder die Tragweite der Wirkung von 4B wissenschaftlich nachzuvollziehen.

Für Jung spiegelt die weitreichende Aufmerksamkeit für 4B einen Wandel in der globalen Ausbreitung feministischer Bewegungen wider. Nachdem die Entwicklung des Feminismus in Korea seit den 1980er Jahren von westlichen Konzeptionen beeinflusst wurde, könnte dies nun erstmalig ein Anzeichen dafür sein, wie die einzigartigen Gegebenheiten der koreanischen Kultur und Zeitgeschichte und der Aktivismus koreanischer Feminist*innen Einwirkung auf die derzeitigen Prozesse des globalisierten Feminismus haben (Rashid 2024).

4. Werkzeuge zur feministischen Kunstanalyse

Im ausgewählten Forschungsrahmen dieser Arbeit ist einer der wichtigsten Ausgangspunkte die Definitionsfrage und die Perspektive, aus welcher versucht wird, feministische Kunst zu ergründen, ob westlich oder koreanisch, ob symbolische Interpretation oder rein sachliche Analyse. Für eine allgemeine, übersichtliche Aufschlüsselung, wird zuerst auf die inhaltliche Bedeutung der Kunst in Bezug auf die Auslegung des feministischen Themas eingegangen und anschließend die Material- und Medienwahl und deren Symbolik aufgegliedert.

In diesem Sinne ist die Grundlage für die feministische Erforschung der Kunstwerke als sozial-historischer Ansatz zu verstehen, nachdem die Geschichte Koreas und ihre einzigartige und komplexe Beziehung zum Feminismus-Begriff eine wichtige Rolle einnimmt, während die Auswahl der Künstlerinnen in diesem Zusammenhang auf kunsthistorischer Biografieforschung basiert und die spätere Werkinterpretation darauf aufbauend stilanalytisch

gestaltet wird, wobei der Schwerpunkt auf einer semiotischen Analyse der Materialwahl von Holz liegt.

4.1. Forschungsmethodik und Anwendung

Die Anwendung und Umsetzung der Forschungsmethodik verfolgen einen mehrstufigen Ansatz, der unterschiedliche Perspektiven feministischer, kunsthistorischer und kulturwissenschaftlicher Forschung zusammenführt. Ausgangspunkt ist die Frage nach den theoretischen Grundlagen und Werkzeugen feministischer Kunstanalyse sowie nach den spezifischen Bedeutungsfeldern, die sich aus westlichen und koreanischen, historischen und kulturellen Kontexten ergeben. Die vorliegende Arbeit kombiniert feministische Theoriebildung, kunsthistorische Methoden und materialanalytische Ansätze, um zeitgenössische koreanische Kunst aus einer feministischen Perspektive zu untersuchen. Der Fokus liegt darauf, wie Künstlerinnen mittels Materialwahl, insbesondere Holz, gesellschaftliche Geschlechterordnungen verhandeln und wie kuratorische Strategien diese visualisieren oder transformieren.

Als methodisches Fundament dient die historische und theoretische Verortung feministischer Kunstforschung, aufbauend auf Helena Reckitts Einteilung der feministischen Designgeschichte (vgl. Reckitt 2018; zit. n. Kim/Park 2020) sowie dem systematischen Rahmen nach den Ansätzen von Kim und Park (2020), womit zentrale Ausdrucksmittel feministischer Kunst nach Inhalt, Material und medialen Strategien klassifiziert werden. Diese dienen als Grundlage, um koreanische feministische Positionen im Kontext intersektionaler und globaler Entwicklungen einzuordnen.

Das nächste Kapitel folgt einem sozial-historischen Ansatz, ergänzt durch kunsthistorische Biografieforschung von drei ausgewählten Künstlerinnen, und der Stilanalyse und semiotischen Interpretation ihres Werkes. Dies ermöglicht eine Untersuchung feministischer Themen auf mehreren Ebenen: Symbolik, Repräsentation, Materialität und gesellschaftlicher Kontext.

4.2. Feministische Designpraxis

Helena Reckitt hat die chronologische Einteilung feministischen Designs aus der Perspektive der westlichen bildenden Kunst in drei Phasen unterteilt: Die Erste reicht von den 1850er Jahren – als Frauen erstmals Zugang zu professioneller Kunstausbildung bekamen und das Konzept von Künstlerinnen entstand – bis 1949, wo Plakate und Publikationen als Stilmittel im Rahmen der Frauenwahlrechtsbewegung aufkamen (Feminismus der ersten Welle). Phase

2 umfasst die Zeit von 1960 bis 1988, als mit Ausdrucksformen von Weiblichkeit und Feminismus experimentiert wurde. Der Mainstream steht im Kontrast zum künstlerischen Werk als Widerstand gegen die Stereotypen gegenüber Frauen und der Objektivierung ihrer Körper in den Medien. Phase 3 repräsentiert die Zeit bis in die Gegenwart, welche einen Aspekt der Ausweitung auf vielfältigere Themen zeigt, einschließlich Fragen der Geschlechtervielfalt, multi-ethnischer Migration und des Alterns, repräsentiert durch den modernen, intersektionalen Feminismus (Kim/Park 2020: 37).

Die zeitgenössische Kunst, welche sich mit sozialen Themen befasst, und die gesellschaftskritische Werkanalyse zeigen hierbei die Grenzen zwischen feministischer Kunst und Design, sowie Materialauswahl und Stilmittel auf, und verwischen sie zunehmend.

4.3. Klassifizierung nach Ausdrucksmitteln

Dieser Abschnitt definiert und beschreibt die in feministischer Kunst und Designpraxis häufig verwendeten Ausdrucksmittel als Klassifikatoren nach Inhalt und Material, um als Brücke zur zeitgenössischen Perspektive feministischer Kritik zu dienen. Kim und Park haben dafür Reckitts Theorie nach Epochen, Nan-Ji Yoons Kunstkritik über den Diskurs der Weiblichkeit (vgl. Yoon 2009 „Feminism through Art“) und die Inhaltsanalyse von Il-Ho Park (vgl. Park 2016 zit.n. Kim/Park 2020) zusammengefasst (Kim/Park 2020:37).

Ihre 2020 veröffentlichte Studie erforscht jene Merkmale, um die Implikationen für ihre Anwendung bei zeitgenössischen koreanischen und feministischen Designpraktiken herauszuarbeiten. Die untersuchten Kunstmodalitäten wurden nach ihren Gemeinsamkeiten bei der Medienauswahl der Künstler*innen kategorisiert, während die inhaltliche Klassifizierung in politisches Verständnis, Betonung von Weiblichkeit und Dekonstruktion von Dichotomie unterteilt wurde. Diese drei Bereiche definieren sich durch politische Untertöne, um die Stimme der Künstler*innen gegen Genderdiskriminierung zu reflektieren; eine Vorgehensweise, die entweder subversiv wirkt, und Kritik anbringt, indem sie den Unterschied der Geschlechter klar erkennt und betont bzw. weibliche Rezeption berücksichtigt; oder andererseits eine Perspektive verdeutlicht, die versucht, der gesamten Kultur innewohnende Doppelstandards jenseits dieser Dichotomie, aufzulösen (Kim/Park 2020:49).

Anhand dessen unterteilt Il-Ho Park feministische Kunstpraktiken in vier Medienkategorien (vgl. Park 2016 „Development and Significance of Feminist Art“), darunter Texte, der weibliche Körper, weiche Materialien und Handwerk bzw. Hausarbeit. Nan-Ji Yoons Inhaltsanalyse hinsichtlich des Weiblichkeitsdiskurses in der Kunstkritik arbeitet drei wichtige Punkte in Bezug auf ihre feministische Bedeutung heraus: politische Propaganda, die soziale

Ungleichheit zwischen Mann und Frau aufdeckt, Betonung der inneren Merkmale des Werks, das Weiblichkeit hervorhebt und auf den grundlegenden Unterschieden zwischen Mann und Frau beharrt; und die Art der Dekonstruktion von Vorurteilen bei Frauenbildern, die in der traditionellen visuellen Kultur verankert sind. Zur Veranschaulichung dieser Gliederung wird jede der folgenden Kategorien an Ausdrucksmitteln mit Beispielen aus der koreanischen Kunstwelt unterlegt.

4.3.1. Text

Text ist das Werkzeug, welches in feministischen Kunstpraktiken am häufigsten genutzt wird. Dies ist unvermeidlich, da die Verwendung von Sprache als Medium und politische Praxis eine äußerst naheliegende Entscheidung ist, und den unmissverständlichsten Ausdruck unter den Medien, mit dem kleinsten Interpretationsspielraum bietet (Kim/Park 2020:38).

Eines der frühesten Beispiele in der koreanischen Kunst ist das Werk von Na Hye-sök (나혜석, 1896 –1948), die heute oft als Feministin, die ihrer Zeit voraus war, bezeichnet wird. Ihr Leben und ihre Karriere waren untrennbar mit der anti-imperialistischen Frauenbewegung verbunden, die während der Besetzung Koreas durch das kaiserliche Japan entstand. Während sich in dieser Zeit sozialistisches Gedankengut verbreitete, wandte sie sich zunehmend dem aus dem Westen eingeführten liberalen Feminismus zu und bekannte sich als Sinyöja (Neue Frau 신여자 新女子), ein Begriff für eine Gruppe junger koreanischer Frauen der Bildungselite, die es wagten, ihre feministischen Anliegen im noch konfuzianisch dominierten, kolonialisierten Korea der 1920er Jahre öffentlich zu äußern (Kim 2014:45).

Von der Gesellschaft als gefährliche und affektierte Feministin gemieden, starb sie schließlich unter ärmlichen Verhältnissen. Zu ihrer Lebzeit gründete sie nicht nur Frauenvereine, als sie an der Frauenhochschule Ölmalerei studierte und schrieb an Universitätszeitschriften und Newslettern der Unabhängigkeitsbewegung mit, sie veröffentlichte auch Novellen, Gedichte und kritische Illustrationen. Nur wenige ihrer Ölgemälde sind bis heute erhalten, allerdings sind die Holzschnitte und Texte, die sie für Bildgeschichten in Zeitungen und Zeitschriften anfertigte, aufgrund ihrer aufgeklärten Ideen in diesem Kontext inhaltlich relevant. In „Das Privatleben von Kim Il-yeob“ („Kim Ilyöp sŏnsaengŭi kajŏngsaengwal“ 김일엽 선생의 가정생활, 1920) schildert sie einen hektischen Tag im Leben der gleichnamigen Dichterin: Lesen bis Mitternacht, Gedichte verfassen vor einem brodelnden Kochtopf, und bis in die frühen Morgenstunden Manuskriptschreiben. Die Bildunterschrift lautet: „Mit dem Kopf darüber nachdenken, wie man den neuen Frauen ein

gutes Leben ermöglichen kann, während die Hände nähen!“. „Was ist das?“ („Chöggösi muösing'o“ 저것이 무엇인가, 1920) greift die Dualität der patriarchalischen Frauenperspektive durch den Dialog zwischen zwei älteren Herren auf, die aus der Ferne auf eine „neue Frau“ in westlichem Gewand zeigen und fragen: „Wer würde so eine Unverschämte wollen?“, und einem jüngeren Mann, der sich versucht, ihr anzunähern und sie mit den Worten neckt: „Du bist sehr hübsch. Warum schaust du nicht auf, damit ich dich ansprechen kann?“ (Kim 2024:339).

4.3.2. Körper

In der Kunstgeschichte wurde auf feministischer Ebene bereits häufig kritisiert, dass Frauen über viele Jahrhunderte hinweg selten als Künstlerinnen oder Subjekte, sondern eher als Muse der männlichen Künstler oder Objekt männlicher Betrachtung angesehen wurden, und ihr Körper den Erwartungen und Perspektiven des *male gaze* ausgesetzt ist.

Der Frauenkörper wurde historisch und kulturell ausgebeutet, und als Medium verwendet, um gesellschaftliche Propaganda für eine gute und gütige Mutter, Ehefrau oder ein immer jung gebliebenes – und den Schönheitsidealen angepasstes – Frauenbild zu vermitteln. Der oberflächliche Geschlechtsausdruck wird hier zu einem kritischen Ort, an dem sich das Bild von Frauen und ihre Lebenserfahrungen gegenseitig bedingen und aufheben. Um die ambivalente Beziehung des Bildes zum Körper herauszuarbeiten, ist es wichtig, sich dem überbetonten Fokus auf das Visuelle, der in der Medien- und Kunstanalyse gegeben ist, bewusst zu werden, und es wird versucht weniger historisierte, oder sexualisierte körperliche Darstellungen aus einem verstärkt weiblichen Blickwinkel zu produzieren (Kim 2022:10).

Wie man anhand der bereits genannten koreanischen Beispiele erkennen kann, ist diesbezüglich der feministische Online-Aktivismus aktuell relevant, wobei sich vermehrt junge Frauen gegen die Schönheitsstandards, die in den modernen Medien verbreitet werden, zur Wehr setzen, indem sie die Entscheidungskraft über ihr Aussehen und ihren Körper einzufordern versuchen, und bewusst vom gesellschaftlichen Idealbild abweichen (Rashid 2024).

Eine ebenfalls bereits seit Jahrzehnten etablierte Vertreterin der körperlichen Kunst und Performance ist Lee Bul, da sie tief verwurzelte gesellschaftliche Normen und Geschlechterrollen hinterfragt und kritisiert. Ihre Werke thematisierten oft Körperlichkeit und die Rolle der Frau in der Gesellschaft, indem sie traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und Schönheit dekonstruieren. Durch ihre provokativen und oft futuristischen Installationen reflektiert sie Spannungen und Widersprüche, die Frauen in Südkorea erleben, wobei die

Künstlerin ihr Werk selbst nicht in einem feministischen Diskurs eingrenzen möchte, um sein Bedeutungs- und Interpretationsspektrum nicht einzuschränken (Cho 1 2020:241).

Bei „Diet: Diagraming III“ erschien sie 1992 in der *Sagak Gallery* in Seoul im Rahmen ihrer Performance mit entblößter Brust in einem Kostüm und Kopfschmuck aus Stoff, welche an Tentakel und groteske monster-ähnliche Auswüchse erinnern. Hinter der Künstlerin war eine Leinwand angebracht, auf die umgangssprachliche und volkstümliche Ausdrücke über Frauen und Sex projiziert wurden. Während die Wörter aufblitzten, nahm sie eine Reihe von provokativen Posen ein, die als sarkastischer und humorvoller Kommentar dazu dienten. In den Pausen der Performance trug sie rote Farbe auf den Stoff auf, was laut Lee den Schaden darstellen sollte, der Frauen durch verbale Angriffe zugefügt wird. Mit diesem Werk verdeutlichte sie auch, dass Worte nicht neutral, sondern politisch und geschlechtsspezifisch assoziiert sind und somit dazu genutzt werden, bestimmte sozio-politische und kulturelle Machtverhältnisse hervorzuheben und diese zu bedienen (Cho 1 2020:149).

Ihre wohl bekannteste Cyborg-Serie (1997–2011) begann mit dem verbreiteten Bild des maschinell-menschlichen Hybrids, wie man es häufig aus Animation, Manga-Comics und Filmen kennt. Statt intakter Körper nehmen ihre Darstellungen jedoch abnorme Formen an oder haben amputierte Gliedmaßen. Das für ihre frühen Cyborgs verwendete Silikon – ein Material, das in der plastischen Chirurgie oft als Prothese verwendet wird – spielt auf den weiblichen Wunsch nach einem idealisierten Körper, und die männliche Wahrnehmung desselben, an. Durch die Verwendung eines Materials, das den menschlichen Körper „ersetzen“ kann oder austauschbar macht, regt die Werkserie zusätzlich Diskurse über Themen des Körpers als Organismus an (Lee 2016:121).

Die Künstlerin erklärt den zwiespältigen Charakter des Cyborgs als Symptom, wie die Verführung und gleichzeitig Bedrohung von technologischem Fortschritt zu kontrollierbaren, besser erkennbaren Erscheinungsformen sublimiert wurden. Im Wesentlichen wollte sie die Logik der männlichen Fantasie des Cyborgs als weibliche Form auf ihre dunkelsten Extreme reduzieren, bis hin zur Konvulsion, die ironischerweise zu wuchernden, extravaganten, autoproduktiven Formen führt. Gleichzeitig greifen ihre Cyborgs archetypische Frauenbilder der westlichen Kunstgeschichte auf, wie etwa Venus und Olympia. Indem Lee ihre Cyborgs mit diesen transtemporalen, ikonografischen Frauenbildern überzieht, hinterfragt sie unser Verständnis davon, wer die Macht ausübt, Technologie zu beherrschen und zu nutzen, und welche Bilder, Produkte und Ideologien daraus entstanden sind (Cho 1 2020:166).

Lees Werke bleiben inhaltlich eng mit ihren frühen Arbeiten und Performances verbunden, hinterfragen die patriarchalische soziale Hierarchie, die Kunst, Kultur und

Technologie zugrunde liegt, durch die Linse des weiblichen Körpers, und provozieren eine Subversion dieser Strukturen.

4.3.3. Handwerk/Hausarbeit

Ein gemeinsames Merkmal bei der Medienwahl vieler Künstlerinnen sind handwerkliche Materialien und Produkte des alltäglichen Lebens. Die Verwendung von Naturmaterialien, Textilien, Keramik, oder Holz, kombiniert mit weiblich assoziiertem Handwerk, wie Nähen, Kochen oder ähnlichen Tätigkeiten in der Haushaltsführung, können als Auflehnung gegen den Ausschluss aus der historischen Tradition der bildenden Künste und öffentlichen kulturellen Institutionen angesehen werden. Indem Dekoration und Handwerk als Ausdrucksmittel in den Vordergrund gerückt werden, wird die Herabwürdigung der Kreativität in der Hausarbeit, die als Frauendomäne gilt, thematisiert. Da unbezahlte Schattenarbeit wie Kindererziehung, Pflegearbeit, Kochen und Putzen lange Zeit ausschließlich Frauen vorbehalten war, und bis heute von diesem Geschlechterrollenstereotyp dominiert ist, jedoch in der Geschichte des Patriarchats traditionell geringgeschätzt und trotzdem in der Gesellschaft unerlässlich ist, ist dies ein Beispiel dafür, wie Künstlerinnen den feministischen Ausdrucksbereich der bildenden Kunst, durch sozialkritische Medienwahl, erweitern konnten (Kim/Park 2020:37).

Die Verwendung von natürlichen Materialien, die oft mit „Frauenarbeiten“, Haushaltsaktivitäten, oder generell Weiblichkeit assoziiert wurden, spielte in den neuen Medien der postmodernen Kunstentwicklung in den 1990er Jahren eine zentrale Rolle. Beispielsweise ästhetisierte Kimsooja (Kim Suja 김수자) mit ihren Stoff- und Bündelarbeiten, die alltäglichen häuslichen Tätigkeiten von Frauen (Kim 2024:13).

Die in New York lebende Sowon Kwon (Kwön Sowön 권소원) konzentriert sich auf weibliche Bereiche der Gesellschaft, die in der patriarchalischen Ordnung als Randerscheinungen ausgegrenzt wurden. In „Average Female“ (1996) verwendete sie Möbel als kulturelles Symbol des Erbes des Paternalismus. Die Serie an Zeichnungen reflektiert die Beziehung der Frau zum Zuhause, der Innenraumgestaltung und wirft Fragen nach der kulturellen Bedeutung von Weiblichkeit auf. Ihr Werk stellt auf allegorische Weise eine ambivalente Beziehung zu sozialpolitischen binären Hierarchien her, wie westliche und östliche Kultur, oder der Öffentlichkeit und dem Privaten. Die „durchschnittliche Frau“ wird zu einer stilisierten, neutralen Form reduziert, was sie jedoch geschlechtlich macht, ist die Umgebung und Einrichtung. Der Titel enthüllt zusätzlich die inhärenten Geschlechterungleichheiten, die in den Konzepten „normal“, „Standard“ und „durchschnittlich“ enthalten sind, und impliziert gleichzeitig das Zuhause als

Unterdrückungsmechanismus, der zu dieser Diskriminierung geführt hat (Kim 2024:14-15).

Durch die kontextuelle und räumlich-zeitliche Umkehrung vertrauter Objekte führen diese Künstlerinnen sie in eine ästhetische Verfremdung und metaphorisieren mit der daraus gewonnenen Spannung die Krise der weiblichen Identität. Im Kontext der zeitgenössischen feministischen Kunst könnten diese Medien als ein Versuch einer femininen, plastischen Sprache und Stilmittels interpretiert werden. (Kim 2024:13)

4.3.4. Weiche Materialien

In der Bildhauerei hat der Bau monumentaler Konstruktionen aus robusten Materialien kunsthistorisch betrachtet eine lange Tradition. Im Gegensatz dazu finden sich in der feministischen Kunst häufig „fragile“ Materialien wie Glas oder weiche Formen mit schmelzenden oder fließenden, atypischen Merkmalen. Suk-Yeong Park prägte diese Begriffsdefinition 2018, als sie das Spätwerk der französisch-US-amerikanischen Künstlerin Louise Bourgeois, aufgrund ihrer Verwendung von Glas und Stoff, als Ausdrucksmittel zur Visualisierung weiblicher Erfahrungen, als „weiche Skulptur“ bezeichnete. Damit durchbrach sie den Rahmen bestehender Techniken für Skulpturen und sublimierte beispielsweise Kleidung zu kraftvollen, für weibliche Stilmittel geeigneten Objekten (Kim/Park 2020:38).

Die in Seoul lebende und arbeitende koreanische Künstlerin Woo Hannah (U Hanna 우한나), kann in dieser Kategorie erwähnt werden. Woos Werk übersteigt die Vorstellung des Gegenständlichen, endlichen Körpers und versucht in ihrem Schaffen eine Situation zu kreieren, in der gegensätzliche und polarisierte Konzepte – wie das Lebendige und das Unbelebte, das Schützende und Beschützte, alt und jung, Schmerz und Freude – in genreübergreifenden Kompositionen zusammentreffen und sich ergänzen, von Malerei über Skulptur bis hin zu Installationen, deren Hauptmaterial Stoff ist.

„Bleeding“, eine Skulpturen-Serie bestehend aus riesigen, leuchtenden Stoffblumen, die weiblichen Genitalien ähneln, soll mithilfe der Applikation von glitzernden, roten Perlen den Menstruationszyklus zelebrieren, welcher nicht nur in der koreanischen Kunst, sondern auch der Gesellschaft allgemein, nach wie vor als Tabu-Thema gehandhabt wird. In ihrer Arbeit reflektiert sie so, welche Zeitspanne für Familienplanung und Fortpflanzung in der koreanischen Gesellschaft als angemessen angesehen werden, und wie Frauen, je nach Alter, mit ihrem Körper umgehen sollten (Buck 2024).

4.2. Auswahlkriterien für Forschungsumfang und Inhalt

Ein Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Analyse von Materialität. Holz wird als Medium gewählt, da es in allen von Kim und Park definierten Kategorien vorkommt, historisch wie zeitgenössisch stark feministisch codiert ist und als Naturmaterial vielfältige symbolische Konnotationen trägt. Die Rückeroberung handwerklicher Techniken durch Frauen und Künstlerinnen wird dabei als feministische Strategie verstanden, die etablierte Hierarchien der Kunstwelt hinterfragt. Holz verweist zudem auf den eingeschränkten historischen Zugang von Frauen zu akademischen Kunstformen.

Als konzeptuelle Basis der Werkinterpretationen wird die im Forschungsrahmen vorgestellte „globale abstrakte Strukturanalyse“ Ortner (vgl. Ortner 1972) herangezogen. Ihre These, dass Frauen kulturell näher an der Natur verortet werden als Männer, liefert ein analytisches Instrument für die Interpretation materialintensiver Kunst. Die Untersuchung berücksichtigt, wie Künstlerinnen innerhalb dieser historisch „natürlichen“ Zuschreibungen neue, emanzipatorische Ausdrucksformen entwickeln und patriarchale Strukturen in ihrer Materialwahl reflektieren oder unterlaufen.

Die Auswahl des Fokus auf die im nächsten Kapitel vorgestellten drei Künstlerinnen basiert auf ihrer Nutzung von Materialität, und dessen symbolischer Bedeutung, um feministische Perspektiven in einem kulturellen Umfeld zu verhandeln, das von historisch tief verwurzelten patriarchalen Strukturen geprägt ist.

Abschließend soll im Zusammenhang mit dem Werk jener Künstlerinnen und dessen Präsentation im öffentlichen Raum die Rolle kuratorischer Entscheidungen ergründet werden. Kurator*innen fungieren als Vermittlungsinstanz zwischen Werk und Betrachter*in und prägen durch Raumgestaltung, Auswahlkriterien und thematischer Schwerpunktsetzung maßgeblich die Rezeption feministischer Kunst. Kuratorische Praxis wird daher als integraler Bestandteil dieser Forschung begriffen und soll reflektieren, wie feministische Kurator*innen Machtstrukturen in Kunstinstitutionen hinterfragen, alternative Ausstellungsformate entwickeln und neue Narrative etablieren. Die kuratorische Arbeit wird im Sinne von Reckitt's theoretischer Eingrenzung als ein Werk der Selektion und Exklusion betrachtet (vgl. Reckitt 2015) und kritisiert, in welcher feministische Praktiken, wie die Vermeidung traditioneller Hierarchien, die Distanzierung von musealen Normen oder die bewusste Schaffung gemeinschaftlicher Präsentationsformen, wie das Gründen von feministischen Kollektiven und Kuratierungsräumen, untersucht werden.

4.2.1. Materialwahl: Holz als feministische Strategie

In Anbetracht der untersuchten Stilmittel und verschiedener Medien der koreanischen feministischen Kunst, lassen sich bestimmte gemeinsame Nenner und wiederkehrende Themen finden, auf die im folgenden Abschnitt noch näher eingegangen werden soll. Anhand der Verwendung von Holz als Hauptmedium, beziehungsweise seiner Symbolik für den Inhalt des Oeuvres, und drei ausgewählten Künstlerinnen, die damit arbeiten, soll mithilfe einer Stilanalyse, aber auch strukturanalytischen und ikonografischen Mitteln, ein Identifikationsrahmen des feministischen Ausdrucks in der koreanischen Kunstwelt gefunden werden, um so einen Definitionsversuch desselben für die hier relevante Forschung zu schaffen.

Bei der Klassifizierung der Ausdrucksmittel nach Text, Körper, weichen Materialien, Handwerk und Haushalt erweisen sich in der Gliederung der Kunstwerke oft Parallelen oder Überschneidungen dieser Gestaltungskategorien, die eine eindeutige Unterteilung erschweren. Feministischer Text kann beispielsweise auf zahlreichen Untergründen präsentiert werden, auf welche oft auch auf die Medienbeschreibung eine der anderen Kategorien zutrifft. Weibliche Körperdarstellungen werden häufig aus weichen Materialien, wie Textilien, geformt, welche wiederum schnell mit dem häuslichen Bereich und Handwerk assoziiert werden, etc. Die Zuordnung ist oftmals arbiträr und kann subjektiv verschieden interpretiert werden. Ein Medium, das sich jedoch durch all diese Gattungen wiederfinden lässt, ist Holz. Ob in Werkzeugen und Gegenständen des häuslichen Alltags, Holzschnitten, als Untergrund zur Malerei, Basis für Skulpturen, oder das damit verbundene Allegorisieren von Bodenständigkeit, Ursprung und Verwurzelung mit der Erde, ist das Naturmaterial sowohl historisch als auch zeitgenössisch stark in der Geschichte der feministischen Kunst und auch im Werk von koreanischen Künstlerinnen vertreten.

Holz (Mok 목木) ist eines der fünf Elemente (Ohaeng 오행 五行) in der ostasiatischen Philosophie und symbolisiert Leben und Geburt, Dynamik, Entwicklung, Frühling und die Himmelsrichtung Osten, steht für die Verbindung zwischen Mensch, Natur und Geist und beeinflusst bis heute viele Aspekte traditioneller koreanischer Kunstformen. Dies steht auch im Einklang mit der Physiognomie der koreanischen Folklore und dem Feng Shui, indem das Yang, welches die männliche Energie beinhaltet links, und das Yin, die passive, weibliche Energie rechts angeordnet ist, ebenso wie Holz als Element den Osten repräsentiert.

Es fungiert auch als spirituelles Symbol für Wachstum, Natürlichkeit und kosmische Ordnung, dessen Symbolkraft sich in vielen Bereichen der Gesellschaft, wie traditioneller Architektur, Handwerk und bei religiösen Tempelbauten widerspiegelt (Kim 2011).

Die Bedeutung von Holz und im weiteren Sinne der Bäume geht über ihre physische Präsenz hinaus, da ihre tief verwurzelte Symbolik und Bedeutung auch oft als Allegorie in der Kunst auftauchen. Speziell die koreanische Kiefer gilt als Symbol für Langlebigkeit und Integrität. Die Fähigkeit dieses Baumes, das ganze Jahr über zu grünen, selbst unter harten Witterungsbedingungen, und obwohl er im Koreakrieg fast ausgerottet wurde, hat dazu geführt, dass seine Widerstandsfähigkeit oft mit der des koreanischen Volkes verglichen und assoziiert wird (Moon 2012).

Viele buddhistische und daoistische Weisheiten sehen einen Lebenswandel ähnlich eines Baumes als erstrebenswert an, sich den Umständen anzupassen und zu beugen, aber nicht zu brechen. Naturbelassenes Holz reflektiert ebenfalls kulturell relevante konfuzianische Werte wie Bescheidenheit, Reinheit und Harmonie mit der Umgebung, welche besonders bei Möbeln, Alltagsgegenständen oder Gedenktafeln für Ahnenrituale für seine Schlichtheit geschätzt werden (Ryoo/Youn 2019:14).

Des Weiteren hat die Verwendung von Holz in der Kunst, bei Utensilien wie Pinselkästen, Schreibpulten, Farbpaletten und in Schrift und Druck eine lange Tradition. Holzblöcke für Mokpan (목판 木板; wörtlich: Holztafel) können bis in das 8. Jahrhundert zurückdatiert werden, als diese präzise Variation von Blockdruckplatten für staatliche Zwecke und buddhistische Schriften, wie die *Tripitaka Koreana*, entwickelt wurden, welche weltweit einzigartig in Umfang, Präzision und Erhaltungszustand sind, und als UNESCO-Weltkulturerbe gelten (Ch'on 2018).

Die Verbindung von Frauen zu Holz in der koreanischen Kultur ist über ihren symbolischen Wert hinaus weniger dokumentiert, als die der Großteils im Handwerk tätigen männlichen Äquivalente, aber sie existiert dennoch vor allem in Alltagskultur, wie in spirituellen Praktiken und rituellen Gegenständen der ausschließlich weiblichen Schamaninnen (Mudang 무당 巫—) und häuslicher Arbeit (Kendall et al. 2016:20).

Im Allgemeinen kann festgehalten werden, dass Holz in der koreanischen Kultur nicht nur Bedeutung als Werkstoff, sondern auch symbolischen Wert als Bindeglied zwischen Mensch, Natur und Kosmos einnimmt. Als tragendes Material in traditioneller Architektur, aber auch koreanischer Moral, Quelle spiritueller Präsenz in Ritualen, alltäglicher Gebrauchsgegenstand oder Metapher für einen bescheidenen und aufrichtigen Charakter verkörpert Holz in gewisser Weise das Leben selbst.

Als unbearbeitetes Naturmaterial wird es oft mit Körper, Natur und Erdverbundenheit assoziiert. Im feministischen Kontext wird dies genutzt, um auf eine Rückbesinnung auf den

weiblichen Körper, zyklische Prozesse (z. B. Menstruation, Geburt, Leben/Tod) und auf das Zusammenspiel von Körper und Umwelt hinzuweisen.

Rückgreifend auf die im ersten Kapitel vorgestellte globale abstrakte Strukturanalyse, veranschaulicht Ortner (vgl. Ortner 1972), wie Frauen und ihr gesellschaftliches Bild oft in direkterer Affinität zu Natur und Natürlichkeit dargestellt und angesehen werden, während Männer mit dem kulturellen Leben und Kulturgütern assoziiert werden, welchen höherer sozialer Wert zugeschrieben wird.

Während der Recherche von Frauenkunst im Verlauf der koreanischen Kunstgeschichte, kristallisierten sich viele Parallelen in der Wahrnehmung von Frauen, ihrer sozialen Stellung und ihrer Perspektive als Kunstschafterinnen mit der Verwendung von Holz als Medium heraus; sowohl in der oberflächlichen Beschreibung ihrer Merkmale, als auch in der Symbolik ihres Charakters und der Bedeutung im Kontext der Gesellschaft, auf die im folgenden Kapitel nun eingegangen wird.

Holz steht in vielen Kulturen für Handwerk, Tradition und Hausarbeit – Fähigkeiten, die historisch oft Frauen zugeschrieben wurden, aber in der Kunstgeschichte lange nicht als hohe Kunst galten oder qualitative, geschweige denn berühmte Kunstwerke hervorbrachten, sondern als etwas Alltägliches und leicht Erlernbares angesehen wurden. Manche feministische Künstlerinnen griffen sukzessiv diese Praktiken auf, um klassisch „weiblich“ konnotierte Tätigkeiten wie Schnitzen, Weben oder Möbelbau aufzuwerten und in einen Kunstkontext zu stellen. Durch die Arbeit mit Holz kann das scheinbar einfache Handwerk zur politischen Geste und Kritik an der männlich dominierten Kunstwelt gesehen werden.

Als Symbol für Widerstand und Transformation in der ostasiatischen Philosophie zeichnet sich das Material durch seine relativ leichte Formbarkeit und zugleich Resilienz aus. Es lässt sich bearbeiten, bleibt jedoch organisch, verändert sich mit der Zeit, und die Maserung weist dementsprechend Rillen, Risse, Jahresringe, erkennbare Astlöcher und andere Spuren auf. In feministischem Kontext kann Holz damit für den Widerstand und die Wandelbarkeit von Frauen als marginalisierte Körper stehen, die der sozialen Kritik des Alterns und der Schönheitsideale der Zeit ausgesetzt sind.

Letztlich bietet auch die Wahl der Bearbeitungstechnik von Holz als mögliches politisches Statement einen Interpretationsansatz, der in der folgenden Analyse erläutert wird.

Holzschnitt, zum Beispiel, wurde im traditionellen Kunstverständnis aufgrund seiner Alltäglichkeit oft als primitive Ausdrucksform angesehen, da die damit produzierten Werke kein Unikat waren, sondern im Gegenteil Duplikation erleichterten, und historisch oft für bürgerliche Druckgrafiken, Darstellungen in Zeitungen und Büchern, Volkskunst,

Protestschilder und Alltagsbilder verwendet wurden (Palmer 1984).

Aus einer feministischen Perspektive kann diese Technik als anti-elitäres Medium verstanden werden, das Informationen, Botschaften und Ideen des Widerstands in Umlauf bringt, besonders im Aktivismus, ersichtlich in der Frauenrechts- und Demokratisierungsbewegung der 1980er Jahre in Korea, die ähnlich wie Magazine oder hängende Bilder der damaligen Zeit politische Botschaften für eine breitere Masse zugänglich machte. Holzschnitt wurde u. a. von Künstlerinnen der *Ipgim*-Gruppe wie Jung Jungyeob (Chöng Chöngyöp 정정엽) oder Gründungsmitglied des Frauenkunst-Genres Yun Söknam verwendet, um weibliche Lebensrealitäten sichtbar zu machen.

4.2.2. Schaffensintention zeitgenössischer Künstlerinnen

Auf der Suche nach einer frei ersichtlichen und gut ergründbaren feministischen Ausdrucksweise, die eindeutig der feministischen Kunst zugeordnet werden kann, erschien es mir wichtig, nicht nur den Inhalt und die Symbolik der Werke koreanischer Künstler*innen zu analysieren, sondern speziell ihren Standpunkt, sowie die Schaffensintentionen und ihre Konzeption von Feminismus zu berücksichtigen. Nachdem jegliche Kunst durch feministische Kriterien betrachtet werden kann, und der Raum für eine rein subjektive Inhaltsinterpretation im Sinne einer akademischen Auswertung möglichst klein gehalten werden sollte, war das Ziel bei der Auswahl der Künstler*innen für diesen Forschungsrahmen, ihr eigenes Bewusstsein für Feminismus öffentlich kundzutun, feministisch zu arbeiten, sich selbst als Feminist*in zu bezeichnen, oder zumindest keine Einwände zu haben, wenn ihre Kunst als solche gewertet wird.

Abgesehen vom Bestreben eines möglichst akademisch wertvollen und wissenschaftlich objektiven Arbeitsergebnisses, erschien diese Auswahlgrundlage in Anbetracht der gegenwärtigen Situation innerhalb Koreas nicht unerheblich, da man in Erwägung ziehen sollte, dass das Bekenntnis zum Feminismus allein durch die Begriffsassoziation, die sich in der momentanen sozio-politischen Lage etabliert hat, mit Marginalisierung in der Gesellschaft und teilweise sogar Bedrohung der eigenen Sicherheit einhergehen kann.

Eine Voraussetzung, um nachhaltige und allgemeingültige Gemeinsamkeiten des feministischen Ausdrucks in der koreanischen Kunst zu finden, war es, eine möglichst durchgängige Zeitspanne zwischen den Anfängen der Frauenkunst und Frauenrechtsbewegung und der heutigen Zeit und modernen Kunstwelt zu inkludieren, weswegen sich Künstler*innen, die bereits in den 1980er Jahren politisch und künstlerisch aktiv waren und ihr Werk bis heute

fortführen, als entscheidende Anhaltspunkte herauskristallisierten. Nachdem unterschiedliche kunsthistorische Theorien zur Definition von koreanischer Frauenkunst in ihrer Entwicklung der letzten vierzig Jahre kursieren, von denen einige den Wert ihrer feministischen Praxis in Dekaden der weniger fortschrittlichen, modernen oder postmodernen Phase zu unterscheiden versuchen, war es mir ein Anliegen, die Stilanalyse, sowie Prozesse der Veränderung in Bild- und Formsprache, möglichst ganzheitlich und organisch, zwar eingebettet in ihrem sozio-historischen Kontext, dennoch untendenziös in ihrer qualitativen Bewertung betrachten zu können. Obwohl nachhaltig relevante Kunst Zeit und Raum überdauert, und auch ohne diesen Kontext für sich alleine stehen kann, beruht die Authentizität eines Kunstwerks doch auf den Umständen seiner Entstehung und der Subjektivität der Künstler*in. Die individuelle Erfahrung der Künstler*innen durchdringt ihr Werk, wodurch es je nach Betrachtungsart und Rezeption neu konstruiert und interpretiert wird.

Eine historische Betrachtung koreanischer feministischer Kunst erfordert darüber hinaus, das konkrete Wirken einzelner Künstlerinnen im Wandel gesellschaftlicher Kontexte zu analysieren. Mit dem Aufkommen postkolonialer und feministischer Theorien gewinnen Fragen nach kultureller Identität, Migration und sozialer Realität zunehmend an Bedeutung. Diese Perspektiven betonen die Notwendigkeit, westliche Theorien kritisch zu hinterfragen und feministische Ansätze zu entwickeln, die den spezifischen Erfahrungen koreanischer Frauen gerecht werden (Shin 2008:58).

Daher bestand das Hauptaugenmerk meiner Forschung darin, aus einer bestimmten historischen Periode und der Perspektive von Frauen in der Gegenwartskunst herauszulesen, welche Ausdrucksformen durchgängig und wiederholt erscheinen und diese gleichzeitig mit einer kulturellen Analyse zu verknüpfen, um die Frage zu beantworten, was sie einzigartig für Korea macht. Schließlich konnten diese genannten Kriterien in der Auswahl von drei Künstlerinnen vereint werden: Jung Jungyeob, Kim Insun und Yun Söknam.

Alle drei setzten sich bereits in den 1980er Jahren in kreativem Rahmen für feministische Anliegen ein, und tun dies nach wie vor. Obwohl ihre Lebensumstände und ihr Zugang zur Kunst sich individuell unterscheiden, weisen sie sowohl in ihrem Ausdruck als auch in ihrer künstlerischen Laufbahn einige Gemeinsamkeiten und Überschneidungen auf. Jede der Künstlerinnen hat bereits in größerem Ausmaß mit Holz als künstlerischem Medium gearbeitet, oder seine Symbolsprache für ihre Darstellungen verwendet.

5. Biografie und Werkanalyse

In diesem Kapitel werden zuerst die Biografien der drei ausgewählten Künstlerinnen vorgestellt, um ein vertieftes Verständnis für die Entstehungsbedingungen ihres Schaffens zu ermöglichen. Ihre Lebenswege, geprägt von individuellen Erfahrungen, gesellschaftlichen Herausforderungen und politischem Kontext, bilden einen wesentlichen Hintergrund für die Interpretation ihres Werkes. Durch die Betrachtung biografischer Faktoren sollen zentrale Motivationen, thematische Schwerpunkte und die Auswahl ihrer künstlerischen Praxis ersichtlich gemacht werden, die in der anschließenden Analyse ihrer Kunstwerke eine beträchtliche Rolle spielen.

5.1. Kim Insun

Kim Insun (Kim In Soon 김인순), 1941 in Seoul geboren, schloss 1962 ihr Studium der Angewandten Kunst ab. Sie betrachtete den damals vorherrschenden Stil der koreanischen Kunstszene, der Abstraktion, als losgelöst von relevanten gesellschaftlichen Themen, und ihre erste Einzelausstellung im Jahr 1984 im sozialistischen Realismus gehalten, befasste sich mit historischen Realitäten wie dem Koreakrieg, Familie und Nationalität. 1985 gründete sie zusammen mit Kim Chinsuk und Yun Söknam die Oktoberversammlung (N. N. 2024:33).

Ihre zweite gemeinsame Kunstveranstaltung 1986 wurde als Koreas erste feministische Ausstellung kritisch anerkannt und setzte sich mit den gesellschaftlichen Widersprüchen des Patriarchats auseinander. Kim sagte im Bezug darauf in einem Interview: „Die Anforderungen von Familie und Gesellschaft, die nur die Opferbereitschaft und den Dienst von Ehefrauen und Müttern betonen, übersehen das Leben der Frauen als gleichberechtigte Individuen.“

Im Dezember desselben Jahres taten sich etwa zehn Künstlerinnen der Yömiyön, unter dem gemeinsamen Motto der Frauenbefreiung, zur Minmi-Vereinigung zusammen, und wählten Kim zu ihrer Vorsitzenden. Sie organisierte die erste Werkschau von „Frauen und Realität“ (11.–17. September 1987) mit dem Ziel, ein menschliches Frauenbild zu vermitteln, indem sie ihre Probleme künstlerisch reflektierte. Die Ausstellungen behandelten allgegenwärtige Themen wie Diskriminierung, Unterdrückungsstrukturen und sexuelle Gewalt gegen Frauen, sowie die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit, den Erfahrungen von Frauen und dem verzerrten öffentlichen Frauenbild (N. N. 2024:34).

Ab 1987 konzentrierte sich Kim auf Gemeinschaftsarbeiten und Aktivismus rund um die Befreiung und Arbeit von Frauen. Nach der Teilnahme an der demokratischen Bürgerinitiative (Minjushimindaedongje 민주시민대동제), welche die Regierungsbehörden als

system-feindlich werteten, wurde sie kurzfristig verhaftet und ihre Kunstwerke beschlagnahmt. Nach diesem Vorfall besuchte sie dennoch weiterhin Protestorte und Veranstaltungen von Arbeiter*innen, um gemeinsam mit ihren Kolleginnen die dafür benötigten Banner und Plakate zu gestalten. 1990 fusionierten sich die Untergruppierungen der koreanischen Künstlerinnen zur Nomiwi und wählten sie erneut zur Vorsitzenden.

In „Frau, Mensch, Künstlergeist“ (Yösöng • in'gan • yesulchöngshin 여성 • 인간 • 예술정신; 19.–31. Dezember 1995), einer Jubiläumsschau, die die ersten zehn Jahre ihrer künstlerischen Karriere zusammenfasste, präsentierte Kim „Wir, die Leben produzieren, sind Frauen“ (Saengmyöngül saengsanhanün urinün yōjagönül 생명을 생산하는 우리는 여자거늘; 1995), ein Werk, das die Geschichte der koreanischen Frauenbefreiung durch Bäume und Wurzeln symbolisch darstellt. Eine größere Auswahl ihrer Gemälde, welche sich der Formsprache von Holz und Wurzeln bedienen, wurden später, im Rahmen der Ausstellung „In Slow Strides“ (Nürin körmüro 느린 걸음으로; 25. November–5. Dezember 2005) gezeigt.

Da sie die Nachbildung von Bäumen in ihrem Seouler Atelier als zu oberflächlich empfand, zog Kim 1997 nach Yangp'yöng und begann dort an ihrer Wurzel-Serie zu arbeiten. Während ihre Aufmerksamkeit zunehmend der Beobachtung der Natur galt, und sie ein wachsendes Interesse an Ökologie entwickelte, spiegelten ihre Arbeiten immer stärker ökofeministische Tendenzen wider. Kim erkannte durch ein Erlebnis in ihrem eigenen Garten, als durch Regenfälle die Wurzeln eines Baumes freigelegt wurden, eine Ähnlichkeit zwischen ihrer sonst verborgenen Existenz, die dennoch eine entscheidende Rolle beim Überleben und der Fruchtbildung von Pflanzen spielen, mit dem oft unsichtbaren Beitrag der Frauen in der Gesellschaft (N. N. 2024:35).

Um 2008 entstanden erste Bilder ihrer Serie „Conception Dream“ (dt. Geburts-/Empfängnisraum; kor. T'aemong 태몽), inspiriert vom koreanischen Kulturkonzept, dass gewisse Symbole in Träumen die Empfängnis eines Kindes vorhersagen. Ihre Gemälde nahmen fortan eine Art rituelle Transformation an, in welchen sie schamanistische Zeremonien darstellte, Tänzerinnen, die Befreiungstänze vor Berg- und Himmelskulissen aufführten, illustrierte und die Freude der Empfängnis in einem Spektrum der fünf Kardinalfarben (Obangsaek 오방색: Weiß, Schwarz, Blau, Rot und Gelb) feierten. Ihre Kompositionen sollen eine Allegorie auf die zeitlose und allmächtige Lebenskraft sein, die der weibliche Körper durch seine Fruchtbarkeit birgt. Kim ist in ihrem Werk stark von der koreanischen Volkskunst inspiriert worden, um so die Kraft der Frauen zum Ausdruck zu bringen. Durch die Integration

ihrer eigenen und der historischen Erfahrungen von Frauen auf der gesamten koreanischen Halbinsel und die kritische Auseinandersetzung mit westlichen feministischen Theorien entwickelte sie eine besondere Bildsprache feministischer Kunst, die von nationalistischen Untertönen und dem sozialistischen Realismus ihres Frühwerks geprägt ist (N. N. 2024: 36).

5.2. Yun Söknam

Yun Söknam (Yun Suknam 윤석남) wurde 1939 im koreanischen Exil der Mandschurei als drittes von sechs Kindern geboren. 1945, nach dem Ende der japanischen Besetzung, zog Yuns Vater mit der Familie zurück nach Seoul, wo er Gründer des ersten koreanischen Theaters im westlichen Stil, Filmregisseur, Produzent und Autor wurde. Sein verfrühter Tod im Jahr 1954 hinterließ die Familie in Armut und zwang ihre Mutter, die traditionelle Rolle als Hausfrau der Mittelschicht aufzugeben, und als Straßenverkäuferin zu arbeiten, um die Familie zu ernähren (Lee 2006:352).

Die Künstlerin erinnert sich auch heute noch an die Stärke ihrer Mutter in diesen schwierigen Jahren und glaubt, dass es ihrer Weisheit, Fürsorge und unermüdlichen Aufopferung zu verdanken ist, dass ihre Kinder diese Not überwinden konnten. Deshalb wurde ihre Mutter auch zu ihrem ersten Motiv, als sie zu malen begann (Lee 2006:361).

Yuns persönliche Geschichte ist wie eine Parabel auf die Geschichte Koreas in der Moderne. Nach ihrem Schulabschluss arbeitete sie vier Jahre lang bei einer Elektronikfirma, bevor sie an die Sungkyunkwan-Universität in Seoul ging, wo sie nur zwei Jahre (1959–1961) englische Literatur studierte, bevor sie das Studium aus Geldmangel abbrechen musste. Anschließend heiratete sie, wurde Mutter und schlüpfte dabei ganz natürlich in die traditionelle Rolle der koreanischen Frau, begann jedoch mit der Zeit, diese Rolle zunehmend zu hinterfragen:

Ich konnte in meiner Ehe weder den Sinn noch den Zweck des Lebens finden. [...] Die tägliche Wiederholung notwendiger Hausarbeiten deprimierte mich [...]. Es wurde wichtiger, herauszufinden, wer ich wirklich war. [...] Ich bin mir absolut sicher, dass dies der wichtigste Grund war, warum ich Künstlerin wurde. (Yun 2001 zit. n. Lee 2006:361)

Zu dieser Zeit machte Yun eine Kalligrafie-Ausbildung, die sie in weiterer Folge, im Alter von vierzig Jahren dazu animierte, eine Karriere als professionelle Künstlerin anzustreben, um ihre wahre Identität und ihren eigenen Ausdruck zu ergründen. Bei der Entwicklung ihrer künstlerischen Technik galt ihre größte Faszination dem Kalligrafie-Pinsel, der ihr, in ihrer Wahrnehmung, unendliche Möglichkeiten des Ausdrucks erschloss, welchen sie auch

weiterhin in ihrer Malerei als Hauptutensil verwenden würde, um ihre Darstellungen lebendiger wirken zu lassen.

Nach diesem Einstieg in ihre künstlerische Laufbahn begann Yun, Zeichen- und Malunterricht zu nehmen und zog 1983 nach New York, um am *Pratt Institute Graphic Center* Druckgrafik und später auch Malerei zu studieren. Nach ihrer Rückkehr und als Reaktion auf die Unsichtbarkeit von Frauen in den Kunst-Etablissements Koreas begründete sie 1985 die Oktoberversammlung mit und organisierte im folgenden Jahr gemeinsam mit Kim Insun ihre erste Ausstellung (Lee 2006:362).

Künstlerisch gesehen wurde Feminismus für sie zu einer Möglichkeit, sich eine alternative Welt der Geschlechtergleichstellung vorzustellen, wo das Unterrepräsentierte im Leben von Frauen sichtbar gemacht werden konnte. In ihrer Überzeugung, dass Kunst unweigerlich von Geschichte geprägt ist, betont Yun die Bedeutung des Persönlichen und repräsentiert mit ihrer sachlichen Darstellung der Wege, auf denen das Subjekt nach seinem „Selbst“ sucht, in ihrem Werk zeitliches und räumliches Chaos und die Erfahrung der daraus resultierenden vielfältigen Brüche und Widersprüche, wie eine Metapher für die koreanische Gesellschaft, die eine chaotische Mischung aus traditionellen und modernisierten kulturellen Normen und Systemen verkörpert (Lee 2006:ebd.).

Eines der wichtigsten Inhalte ihrer Arbeit ist die Neuinterpretation von Mutterschaft aus feministischer Perspektive. Für die Künstlerin und viele Frauen ihrer Generation ruft das Bild der Mutter eine ambivalente Assoziation hervor: einerseits das eines liebevollen Elternteils, der sich für die Kinder und Familie aufopfert, andererseits von Kraft und Widerstand, da ihre Stärke die koreanische Nation durch die Kolonialzeit und zwei Kriege getragen hat. Eine ihrer ersten Ausstellungen, „Mother's Eye“ (Ömöniüi nun 어머니의 눈; 1993), zielte darauf ab, die Geschichte einer Mutter, beeinflusst von autobiografischer Erinnerung, aus ihrer Perspektive darzustellen und schließlich verdrängte Aspekte des Frauenlebens im Allgemeinen zu konfrontieren. Da ihre eigene Mutter mit vielen Hindernissen umgehen musste, mit denen koreanische Frauen typischerweise im Alltag konfrontiert waren, war es ihr ein Anliegen, diese zu visualisieren, weshalb sie ihre Karriere mit einem Portrait ihrer Mutter startete (Lee 2006:363).

An den Grenzen zwischen bildender Kunst und Handwerk, Zeichnung und Skulptur verortet Yun Söknams Kunst die widersprüchlichen Gefühle gegenüber Weiblichkeit, die besonders im koreanischen Heimatverständnis deutlich werden. Während ein Großteil ihrer Arbeiten Frauen darstellt und beinhaltet, die in der Bürde von traditioneller Rollenverteilung

der patriarchalischen Gesellschaft gefangen sind, dokumentiert ihr Werk zugleich die allumfassende Stärke von Müttern über mehrere Generationen hinweg (Lee 2006:352).

Dieses Paradox, in Bezug auf die Mutterschaft, spiegelt sich auch in Yuns Wahl des Mediums wider: Holzreste. „Als ich meine Mutter darauf malte, erkannte ich sofort, dass dieses morsche Stück Holz das Medium war, nach dem ich gesucht hatte.“, erinnert sich die Künstlerin (zit. n. Lee 2006).

Frauenkörper werden in der Kunst oft fragmentiert und sind schwer künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Durch ihre Materialwahl versucht Yun mit ihrem Werk das kollektive Unterbewusstsein von Frauen freizulegen.

In den 1990er Jahren hinterfragte sie die geschlechtsspezifische Ordnung der koreanischen Gesellschaft, indem sie in ihre Installationen als hierarchische Räume inszenierte. Ihr Interesse hierbei gilt jedoch eher der Verbindung als der Trennung, der Hybridität statt der dichotomen Heterogenität. Bald wurden ihre Arbeiten in Korea und im Ausland gleichermaßen kunstkritisch anerkannt: 1995 nahm sie mit ihrer Installation „Mother’s Story“ (Ōmōni iyagi 어머니 이야기) an der Biennale in Venedig teil und gewann 1996 als erste koreanische Frau den renommierten *Lee Jung-seop Art Award* (Lee 2006:364).

In ihrer Serie „Pink Room“, (Punhong pang 분홍 방; ab 1995) begann Yun erstmals, ihre eigenen Erfahrungen als Mutter, eine zeitgenössische, scheinbar unabhängige und autarke Frau der Mittelschicht, zu thematisieren. In dieser Rauminstallation drückt sie weibliche Fantasie als entwurzelt, innerlich leer und doch voller Verlangen nach Selbstverwirklichung aus. *Pink Room* verdeutlicht die negativen, wie die positiven Aspekte des weiblichen Ausdrucks durch die metaphorische Bedeutung der Farbpsychologie und ergründet so die situative Realität des Frauseins, sowie Generationenkonflikte, wie jene von Mutter zu Tochter (Lee 2006:363). Pink ist eine Farbe, die oft Weiblichkeit und weiblich-konnotierte Geschlechterrollen repräsentiert, weich und sanftmütig erscheint, jedoch das leuchtende Neonpink im Gegensatz dazu, soll das Gefühl vermitteln, einen, wie die Künstlerin es selbst beschreibt, in den Wahnsinn zu treiben. Die Räume wirken nach außen hin prächtig, verkörpern aber innerlich den Zustand von Angst und Unbehagen, auf den zweiten Blick erkennt man irritierende Elemente, beispielsweise Einrichtungsgegenstände wie Sofas, aus denen Nägel, oder scharfe Spitzen hervorragen, die den Druck gesellschaftlicher Erwartungen an Frauen visuell verdeutlichen.

Seit 2015 erlernt Yun Farbmaltechniken der traditionellen buddhistischen Kunst und der koreanischen Volkskunst Minwha (민화 민畵). Die oft für diese Art der Gemälde zur Verwendung kommenden Kardinalfarben vermitteln für sie Freude und Leid gleichzeitig, und

stehen für die Hoffnung, in einer Situation der Unterdrückung noch zu träumen. Hierfür studierte sie Ch'aesaekhwa-Porträts (채색화; Polychromatische Malerei) aus der Chosŏn-Ära, wobei historisch nur verschwindend wenig Bildnisse von Frauen in den Büchern dazu erhalten waren, und diese wenigen namenlos blieben. Diese Tatsache verärgerte die Künstlerin laut eigener Aussage so sehr, dass sie daraufhin beschloss, weiterhin Frauen zu malen. Sie skizziert die Gesichter von Unabhängigkeitskämpferinnen und historischen weiblichen Persönlichkeiten zunächst mit Bleistift und überträgt sie dann mit Punch'ae (분채; Farbpigment) auf eine größere Leinwand aus Hanchi (한지 韓紙), traditionell handgeschöpftem, koreanischem Maulbeerpapier.

2021 setzte Yun auch ihre ikonische Rauminstallationsserie, diesmal mithilfe ihrer Tochter, fort. „Red Room“ (Pulgŭn pang 붉은 방), in intensivem Rot, soll das vergossene Blut der koreanischen Aktivistinnen symbolisieren (Kwon 2021).

5.3. Jung Jungyeob

Chŏng Chŏngyŏp (fortan: Jung Jungyeob 정정엽), geboren 1962 in Kangjin, Chŏllanam-do, schloss ihr Studium der westlichen Malerei an der *Ewha Womans University* ab und hat seit den 1980er Jahren eine Vielzahl an Werken der bildenden Kunst in verschiedensten Praktiken präsentiert. Während der Demokratisierungsbewegung engagierte sie sich in den Künstlerinnengruppierungen Turŏng (Dureong/Durung 두렁) und Yŏmiyŏn und wurde später, in den 1990er Jahren, Teil des feministischen Kollektivs *Ipgim* (N.N. 2023).

Eines ihrer bekanntesten Werke ist die Bohnen und Getreide-Serie, in der Jung unterschiedliche Bohnen, Erbsensorten und andere Hülsenfrüchte in möglichst natürlich gehaltenen Erdtönen zur Leinwand brachte, um damit die Geschichte, sowie die Bedrohungen, denen Lebensformen, die oft von Menschen ungeschätzt bleiben, wie Getreide, Insekten und Pflanzen ausgesetzt sind, auszudrücken. Kritiker*innen loben die enthaltene Allegorie ihrer Bilder, welche die Erhabenheit des Lebens aufzuzeigen und Vorurteile abzubauen versucht, indem sie die Haus-und Pflegearbeit von Frauen, mit dem Anbau von Agrargut vergleicht und die Darstellung von Insekten, die oft grundlos von Menschen gehasst werden, zum Inhaltsmittelpunkt erhebt (ebd. 2023).

Ihre erste Ausstellung „Living Merged with Life“ (Saengmyŏngŭl aurŭnŭn sallim 생명을 아우르는 살림) fand 1995 statt. Nach weiteren Einzelschauen im *Kumho Museum of Art*

und *Insa Art Space* 2000, setzte sie ihre Arbeit mit roten Bohnen und Getreide fort. Sie erforschte im Laufe ihrer Karriere auch kontinuierlich das Leben zeitgenössischer Frauen und ihre unsichtbare Arbeit in den Serien „Face-scape“ (Ölgulp'unggyöng 얼굴풍경, 2009–2021) und „The First Dinner“ (Ch'oech'oüi manch'an 최초의 만찬, 2019). Tatsächlich bildet die Arbeit von Frauen die Grundlage für ihr gesamtes Schaffen. Neben ihrer Malerei engagiert sich Jung auch in der Performancekunst und im künstlerischen Aktivismus (Kang 2023:1).

5.3.1. Das feministische Kollektiv *Ipgim*

Der offizielle Name „Feministische Künstler(innen)gruppe *Ipgim*“ steht für eine behutsame Sorge um die Welt durch die sanfte Atmung der Frauen. Seit ihrer Gründung 1997 und bis zum Ende ihres letzten Projekts 2018, beschäftigte sich die Gruppe in verschiedenen Projekten mit Fragen zum Status der Frau in den 2000er Jahren in Südkorea und leistete somit Pionierarbeit für die hiesige feministisch-aktivistische Kunst (Kim 2022:137).

Die feministische Kulturbewegung, die Mitte der 1990er Jahre im Zuge von Publikationen der Vereinigungen wie Ttomun zunehmend öffentliche Aufmerksamkeit erlangte, förderte und erweiterte den Kunst- und Kulturbereich durch einen vermehrten Zulauf an jungen Künstlerinnen, sowie größerem allgemeinem Interesse. Was *Ipgim* betrifft, war ihr Ziel, globale und lokale Frauenthemen neu zu betrachten, eine alternative feministische Vorstellungswelt zu erforschen und eine Form der Ästhetik zu formulieren, um der männerdominierten Kultur entgegenzuwirken; die Balance zwischen Kunst und sozialem Aktivismus wurde hierbei entscheidend. Nach der Auflösung der Yömiyön gründete Jung gemeinsam mit sieben weiteren Künstlerinnen die Gruppe *Ipgim*. Die ersten offiziellen Aktivitäten der Gruppe begannen im Jahr 2000; bis 2006 realisierten sie sieben Projekte, die von den Künstlerinnen selbst geplant, gestaltet und ausgestellt wurden. Das Kollektiv legte administrativ großen Wert auf nicht-hierarchische Beziehungen, die auf Gleichberechtigung und gegenseitigem Respekt basierten, unabhängig von Alter und beruflichem Status, weshalb sie bewusst auf einen Vorsitz verzichteten. Sie folgten ihrem eigenen Prinzip, um feministische Ideen visuell zu verkörpern: Die Namen der Projektthemen wurden demokratisch im gemeinsamen Gespräch festgelegt, und die Akzeptanz von Peer-Reviews führte zum Erfolg der Projekte (Kim 2022:137).

Ihre künstlerische Praxis lässt sich in drei wichtigen Punkten zusammenfassen: Das Verwischen der Grenzen von Kunst und Aktivismus, durch ihre Beteiligung an politischen und sozialen Bewegungen, die strategische Nutzung von Feminismus in Inhalt und Sprache, um eine weibliche Perspektive zu bieten, und die Erfassung eines Konzepts von Popularität durch publike Arbeit und der Installation zugänglicher, nicht abstrahierter Kunstwerke im

öffentlichen Raum. Schließlich setzten sie sich für die Verwendung umweltfreundlicher, nachhaltiger Materialien und die Schaffung mobiler, handgefertigter Werke ein, um Kunst als Prozess und nicht als zu bewahrendes, ausgestelltes Objekt zu definieren.

Seit 2006 entstanden keine neuen Projekte mehr, zuletzt zeigten die Mitglieder frühere Arbeiten oder Archivmaterial in Gruppenausstellungen und beendeten schließlich ihre Aktivitäten 2018. Im Winter 2019 präsentierte die Ausstellung „Between the Lines“ (Pit'üwin tö rainsü 비트윈 더 라인스) im gemeinnützigen Kunstraum *Hapjeongjigu* in Seoul die Thematiken und deren Überschneidungen feministischer Künstlerinnengenerationen in Korea und stellte *Ipgims* Werke neben jenen jüngerer Künstlerinnen aus (Kim 2022:140).

5.3.2. Holzschnitte der 80er Jahre

Jung Jungyeob war während der 1980er Jahre in einer Fabrik in Incheon als Mitglied der kleinen aktivistischen Künstler*innengruppe Turöng beschäftigt, die heute in erster Linie für ihre Herstellung einer beträchtlichen Anzahl an Kōlgaegūrim (hängenden Bildern) für demokratische Protestmärsche, bekannt ist, von denen etliche erhalten geblieben sind, obwohl diese Medien ihrer Natur entsprechend, nicht für dauerhafte Verwendung oder Aufbewahrung ausgelegt waren (Kim 2013:151).

Zu dieser Zeit entstanden auch eine Serie von ihr gefertigter Holzschnitte, die im folgenden Abschnitt analysiert werden. Zwischen 1987 und 1992 schuf Jung insgesamt 17 Holzschnitte, die die Arbeitsbedingungen junger Frauen, die während der Industrialisierung in die Städte kamen, zeigen, sowie deren und ihr eigenes Alltagsleben vor Ort dokumentieren (Kang 2023:2).

Viele Frauen in ihren Zwanzigern, die die erste Hälfte der 80er Jahre der Arbeiter*innenbewegung gewidmet hatten, fanden sich nach Heirat und Geburt von Kindern Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre in ihren Dreißigern wieder. *Jipsaram I* (Chibsaram I 집사람 I, 1991; dt. wörtl. „Hausperson“, sinngemäß: Hausfrau) zeigt eine Mutter, die ein Kind trägt und ein zweites an der Hand hält, während sie auf einer Tafel ausgeschriebene Stellenangebote betrachtet, die ausschließlich nach männlichem, oder spezialisiert ausgebildetem Personal suchen.

Die Inspiration von Frauen aus ihrem eigenen nahen Umfeld, die in der patriarchalischen Gesellschaft unsichtbare Arbeit verrichten, führten zu Werken wie „Preparing a meal“ (Shiksajunbi 식사준비, 1995), welches Frauen verschiedener Altersgruppen zeigt, die mit vollen, schweren Einkaufstaschen vom Markt zurückkehren, und die spätere „Jipsaram“-

Serie (Chibsaram 집사람, 2000–2008), in der Silhouetten-artige weibliche Gestalten mit traditioneller Tinte auf transparentem Chiffon-Stoff gemalt wurden, die das Leben von Hausfrauen thematisieren. Während die portraitierten Frauen in ihrem Werk der 80er Jahre für Gleichberechtigung am Arbeitsplatz eintreten, sieht man sie ab den 90er Jahren und später als Kämpferinnen zwischen alltäglicher Pflege-, Haus- und Lohnarbeit dargestellt. In dieser Zeit beteiligte sich Jung zusätzlich an feministischen Gruppierungen wie Ttomun und der Yömiyön und schilderte die Lebenswirklichkeit von Frauen, die isoliert von der Gesellschaft an ihr Zuhause gebunden waren und Doppelarbeit verrichten mussten (Kang 2023:3).

6. Feministische Formsprache

Anhand seiner unterschiedlichen Verwendung in den Arbeiten der drei im vorherigen Kapitel vorgestellten zeitgenössischen koreanischen Künstlerinnen, wird im folgenden Abschnitt untersucht, wie Holz eingesetzt wird, um feministische Diskurse und Inhalte zu visualisieren. Die Analyse konzentriert sich auf ausgewählte Werke, die sich durch eine bewusste Materialwahl, sowie durch eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen und historischen Narrativen auszeichnen. Dabei wird insbesondere der Zusammenhang zwischen Materialität, künstlerischer Form und feministischer Aussage beleuchtet.

Drei zentrale Aspekte strukturieren die Untersuchung: Erstens wird die symbolische Dimension von Holz in Form von Bäumen als Allegorie betrachtet, wie sie in den Gemälden von Kim Insun als Sinnbild für Wachstum, Verwurzelung oder Widerstandskraft fungieren. Zweitens rückt die Materialität des Holzes in den Fokus; organische Formen, Texturen und seine Wandelbarkeit, die in den Skulpturen und Installationen von Yun Söknam als Metapher für den weiblichen Körper genutzt werden. Drittens wird Holzschnitt als Drucktechnik anhand der Arbeit von Jung Jungyeob analysiert, welcher in seiner historischen wie materiellen Unmittelbarkeit oftmals als politisches Statement eingesetzt wird. Diese drei Perspektiven eröffnen einen differenzierten Zugang zu den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten von Holzkunst und schaffen die Grundlage für eine vertiefte Interpretation der ausgewählten Werke.

Ziel ist es, aufzuzeigen, wie Holz nicht nur als Werkstoff fungiert, sondern als bedeutungstragendes Element in einem kulturellen und politischen Kontext steht. Die spezifisch koreanischen Bedingungen, unter denen diese Kunst entstand, historisch beeinflusst von Kriegen und Kolonialherrschaft, autoritärer Modernisierung und geschlechtsspezifischen Machtverhältnissen, bilden dabei einen wesentlichen Bezugsrahmen und legen die Folgerung

nahe, dass die Wahl des Mediums und Symbolik von Holz in diesem Zusammenhang eine für Korea einzigartige, feministische Formsprache zu kreieren vermag.

6.1. Holz als Konzept: Frauen als Wurzeln des Lebens, Bäume als Allegorie

Als Grundlage für die Analyse von Kim Insun's Werk gilt die symbolische Bedeutung von Holz, Bäumen und Wurzelwerk in ihren Darstellungen. Inhaltlich erkennt man hier auch oft das wiederkehrende Thema der Mutterschaft, die Verbindung zu Schwangerschaft, Geburt und Fruchtbarkeit, die bildlich in Form der Verwurzelung repräsentiert wird und die Verbundenheit zur eigenen Geschichte, Herkunft und Familie ausdrückt, aber auch die natürliche Einheit mit der Erde betont und so einen spirituellen Bezug herstellt. Der Hauptinhalt hierbei sind Frauen, da sie die Fähigkeit und Kraft besitzen, Leben zu produzieren und auch in harschen Bedingungen zu erhalten.

Wie wurden Frauen in der Realität und im Laufe der Geschichte dargestellt? Die koreanische feministische Kunstgeschichte untersuchte in den letzten Jahrzehnten zunehmend das Leben von Frauen, die im strengen Patriarchat und der rasanten Industrialisierung als Randfiguren wahrgenommen wurden. Die Künstlerin konzentriert sich auf diese übernommene Rolle, die Vitalität und Stärke von Frauen, trotz scheinbar unüberwindlicher Widrigkeiten und würdigt ihre oft stillen Opfer. Kim selbst erklärt die Auswahl ihrer Bildsprache folgendermaßen:

Die Geschichte der Wurzeln ist die Geschichte des Lebens und der Frauen. Die entscheidende Rolle der Frauen für den Erhalt und die Entwicklung der Menschheit bleibt in von Männern verfassten Geschichten oft verborgen. Es ist, als würde man einen prächtigen Baum bewundern, ohne seine Wurzeln zu sehen. (N. N. 2024:6)

Bereits in ihrem frühen Werk werden die visuellen Parallelen in der Darstellung von Frauen und Bäumen ersichtlich.

„Woman Stands Up“ (s. Abb.1: Irösönün yöja 일어서는 여자; 1987) zeigt eine Frau, die entschlossen einem starken Wind trotzt, der sogar die Bäume im Mittelgrund des Bildes verbiegt. Sie steht barfuß auf einem Hügel und hält ein Hackbeil in der Hand, als Symbol für ihr hartes Leben und ihre anspruchsvolle tägliche Arbeit. Die prekäre Haltung dieser einsamen Figur im Sturm, zusammen mit dem Dorf und der Fabrik am Fuße des Hügel im Hintergrund, offenbart des Weiteren auf subtile Weise mehr von ihren Lebensumständen. Das Gemälde vermittelt eindringlich die Widerstandsfähigkeit und den Willen der Frau, ihren Weg inmitten der turbulenten Herausforderungen des Lebens zu bahnen. Auffallend sind die kühne

Komposition über die gesamte Leinwand hinweg und die Erzählmethodik, eine Geschichte durch die Komposition kleiner, symbolischer, jedoch realistisch dargestellter Elemente zu strukturieren. Es ist ein frühes Beispiel für wiederkehrende Themen in Kim Insuns späteren Werken, die Konzepte wie Heim und Arbeit, Schönheit und Gesundheit von Frauen, Leben und (Re-)Produktion sowie Bäume und Erde behandeln (N. N. 2024:9).

„Mother Earth“ (Ömmaüi taeji 엄마의 대지; 1994) zeigt das Mühsal einer Mutter und Arbeiterin vor einer Fabrikkulisse der Stadt Ulsan. Der Industriekomplex im Hintergrund und die unterirdischen Abflussrohre erinnern an die Umweltbelastung durch die zunehmende Industrialisierung. Dieser trostlosen Landschaft steht das Bild einer Frau gegenüber, die ihr Kind auf dem kargen Boden stillt und so die Essenz mütterlicher Stärke und die düsteren Umstände arbeitender Mütter einfängt. Die gelben Flammen, die aus den unterirdischen Rohrleitungen vor der Frau wegfließen, scheinen die Vitalität der Arbeiterinnen zu symbolisieren, die trotz der Härte ihrer Umgebung das industrielle Wachstum aufrechterhalten haben. Der grüne Spross ist ein hoffnungsvolles Symbol der Erneuerung und repräsentiert die Fähigkeit der Erde und der Frauen, neues Leben hervorzubringen. Die Künstlerin beschreibt dieses Werk als eine Brücke zwischen der lebensspendenden Fähigkeit der Frau und dem natürlichen Kreislauf der Erde. Es ist eine Allegorie der Widerstandsfähigkeit, die die Fähigkeit der Erde sich zu regenerieren und die unbezwingbare mütterliche Tatkraft hervorhebt, selbst unter den härtesten Bedingungen Leben zu erhalten und zu schützen (N. N. 2024:10).

Während Kim Mitte der 1990er Jahre die Rolle der Frau als Trägerin gesellschaftlicher Produktivität und Schöpferin des Lebens betonte, vertiefte sie sich in die symbolische Resonanz zwischen den inhärenten mütterlichen Fähigkeiten der Frau und der ursprünglichen, lebensspendenden Essenz von „Mutter Erde“ und entwickelte so eine unverwechselbare essentialistisch-feministische Ästhetik (N. N. 2024:16).

In ihrer Wurzel-Serie verwendet sie ihre Symbolik als aussagekräftige Metapher für die weibliche Energie und zieht Analogien zwischen dem angeborenen, lebensschaffenden und -erhaltenden Potenzial der Frau und der Kraft der Natur. Während sich die frühen Bilder der Serie auf die starke Verbindung zwischen Wurzeln und weiblicher Vitalität konzentriert, begann sie zu Beginn der 2000er Jahre, in ihrer Formsprache feine Wurzeln als Nährboden in rauen Umgebungen hervorzuheben. Das zentrale Motiv in „Long Story“ (s. Abb.2: Kin iyagi 긴 이야기; 2005) ist ein Baumstamm, dessen Wurzeln durch einen Erdbeben freigelegt wurden. Erdklumpen sind den Hang hinuntergestürzt, wo der schutzbietende Waldboden einst war, und ermöglicht so eine Seitenansicht des sonst verborgenen Wurzelwerks, während der Baum mit

Mühe und Not auf dem obersten Drittel der Komposition in den Rand des verbleibenden Landes ragt. Die langen und weit ausgebreiteten Wurzeln jedoch bewahren trotzdem die umliegende Flora, die Erde mit den darauf wachsenden Pflanzen scheint immer noch lebendig und grün und vermittelt so latente Lebenskraft (N. N. 2024:11).

In Kims Wahrnehmung ist die Existenz der Wurzeln eng mit der Geschichte des Lebens und im Wesentlichen mit jener der Frauen verknüpft. Sie zieht eine visuelle Parallele in ihren Bildinhalten und stellt fest, wie essenziell Frauen in der Gesellschaft für das Leben und Überleben sind, aber oft übersehen werden, ihre Beiträge unerkannt bleiben, ähnlich wie Wurzeln, die unter der Erde verborgen sind. Die Pflanzen, die auch in scheinbar hoffnungslosen Umgebungen aus diesen Wurzeln wachsen, repräsentieren die ihnen innewohnende Lebenskraft, während die Wurzeln nur sichtbar werden, wenn der Baum verletzt wird, was für sie die Realität der Frauen widerspiegelt (N. N. 2024:15).

Die Reflexion über den einzigartigen Wert der Frau brachte sie zur Konzeption der „Geburtstraum“-Serie. Der Fortbestand dieser Welt hängt unmittelbar mit Stärke von Frauen zusammen, denn ohne das Wunder der Geburt könnte die Menschheit nicht weiterbestehen. Der Akt des Einswerdens mit der Natur und der Lebenskraft der Erde, bei der Entstehung von neuem Leben kommt zum Ausdruck indem der Körper der Frau in den Geburtsträumen eine kosmische Vereinigung erreicht, ihr Mutterleib eine Verschmelzung von Vergangenheit und Zukunft. Die 2008 begonnene Serie und ihre expressiven Darstellungen verkörpern die Sehnsucht nach einer strahlenden Zukunft, präsentiert in den traditionellen Kardinalfarben Koreas.

In „Conception Dream 09-3“ (s. Abb.3: T'aemong 09-3 태몽 09-3; 2009), gilt das Hauptaugenmerk im Bild-Mittelpunkt einem riesigen Baum, der eine Art schützende, spirituelle, fast heilig anmutende Energie ausstrahlt, und dessen unzählige Wurzeln in die Erde reichen, um den Boden zu stützen, während das dichte Grün über der Erde gen Himmel wächst und kosmische Vitalität vermittelt. Die Frau, die darunter zwischen den Baumwurzeln liegt, soll auch in ihrer Form an die eines Uterus erinnern und auf die schöpferische Kraft verweisen, die Mutter Erde zugrunde liegt, sowie auf die Beziehung zwischen Erde, Wurzeln und Frauen, die sich stets durch das Werk der Künstlerin zieht. Sonne und Mond am Himmel repräsentieren die Harmonie von Yin und Yang und die Ränder des Bildrahmens sind mit glückverheißenden Symbolen verziert (N. N. 2024:27).

Kim empfindet das aktive gesellschaftliche Engagement von Frauen als ihren wichtigsten Beitrag und erkennt wahre Schönheit in ihrer Entschlossenheit, das Leben

produktiv zu verändern. In ihrem Werk möchte die Künstlerin so die Widerstandsfähigkeit und die Sanftmut arbeitender und pflegender Frauen einfangen. Darüber hinaus schätzt sie den sozialen Wert von Frauen, die sowohl Leben und Ordnung im Alltag erhalten als auch raue und karge Umgebungen erneuern, und hinterfragt in ihrer Malerei so inhaltlich und formell ihre Motive als Frau und Künstlerin:

Bin ich nur eine Malerin der Schönheit? Was definiert Schönheit und wo findet man wahre Schönheit? In welchem Verhältnis steht meine Arbeit zur Gesellschaft und für wen wird sie geschaffen? Gesunde Schönheit verändert. Kann Schönheit, die die Gesellschaft nicht verändert, wirklich als schön gelten? (N. N. 2024:17)

Dieses Pflichtbewusstsein gegenüber der sozialkritischen Botschaft, die die Künstlerin in ihrer Arbeit vermitteln möchte, zeigt die Relevanz der Symbolik, in der von ihr gewählten Bildsprache des starken, widerstandsfähigen und dennoch weich und „schön“ in seiner Form auftretenden Holzes und Wurzelwerks, das in seiner Wirkung für den Erhalt des Lebens und der Natur, aber auch im traditionellen koreanischen Kulturverständnis unerlässlich ist, seine Wichtigkeit jedoch oft unterschätzt oder gar übersehen wird.

6.2. Holzskulptur und Installation

Die Holzskulpturen von Yun Söknam nehmen innerhalb ihres Gesamtwerks, aber auch im Kontext der koreanischen feministischen Kunst eine besondere Stellung ein. Als zentrale Figur der Frauenbewegung seit den 1980er Jahren verbindet Yun in ihren Arbeiten traditionelle Materialien und handwerkliche Techniken mit einer zeitgenössischen, gesellschaftskritischen Formsprache. Die Wahl des Mediums Holz knüpft nicht nur an die lange Geschichte der Holzverarbeitung in Korea an, sondern eröffnet zugleich einen symbolischen Raum, in dem Themen wie Erinnerung, Weiblichkeit und kollektive Identität verhandelt werden. Im folgenden Abschnitt wird untersucht, wie ihre Formgestaltung, Oberflächenbearbeitung und Komposition narrative Strukturen schaffen, die sowohl persönliche als auch historische Erfahrungen sichtbar machen.

Auf der Suche nach ihrer eigenen Bildsprache und dezidiert feministischer Ausdrucksweise stieß Yun im ersten Jahr ihres New York Aufenthalts an ihre kreativen Grenzen und litt unter einer Schaffenskrise, bis sie zum ersten Mal mit den Stahlskulpturen von Louise Bourgeois konfrontiert war. Dieses „harte“, männlich assoziierte Medium veränderte ihre Definition davon, was als „weibliche“ Kunst angesehen werden konnte und erlaubte ihr, sich in ihrem weiteren Schaffen von ihren gewohnten Techniken loszulösen.

Als Yun nach ihrer Rückkehr nach Korea die Werke und das Leben berühmter historischer koreanischer Künstlerinnen studierte, und gerade das Museum des Geburtshauses der Chosŏn-Dichterin Hŏ Nansŏrhŏn (허난설헌 許蘭雪軒) besucht hatte, fand sie in einem nahegelegenen Waldstück einen abgebrochenen Zweig am Boden, der sie an die Silhouette der jungen Dichter im Hanbok gekleidet, ähnlich ihrer traditionellen Abbildungen, erinnerte, und so Holz für sich als Material identifizieren konnte, das ihr die Personifizierung von weiblichen Identitäten und ihren Geschichten erstmals in diesem Ausmaß ermöglichte (MMCA 19.08.2021#00:44:24).

Sie empfand Leinwände als zu zweidimensional und zu wenig aussagekräftig, zu konservativ, um die Gesamtheit und Tiefe der dargestellten Charaktere auszudrücken. Yun ist der Überzeugung, dass ihre Kunst die Geschichte der Porträtierten erzählen müsste, und dass sie zudem, bevor sie ihre eigene erzählen könne, die anderer Frauen, und speziell die ihrer Mutter thematisieren müsse. Mit den darauffolgenden Werken entstand der Inhalt zur Ausstellung „Mother’s Eye“ (MMCA 19.08.2021#00:45:30).

Die Textur des Holzes, ähnlich einer faltigen Haut, die sie an ihre Mutter erinnerte, aber mit einer Weichheit und Natürlichkeit in seiner Form, welche ein Gefühl von Intimität hervorruft, führte sie zu einer Serie von Mixed-Media-Installationen (Lee 2006:364).

Für „Mother I_19 years old“ (s. Abb.4: Ömöni I_yŏrahopsal 어머니 I_ 열아홉살; 1993) war die Vorlage ein Bild von Yuns Mutter in diesem Alter, und ihr Kleid, das wie die restliche Skulptur aus Holzresten geformt wurde, weist ein Muster auf, das bereits so darauf vorhanden war, als es die Künstlerin als zurückgelassene Schablone für die Sprühfarbe eines anderen Kunstwerks in einem Atelier aufgefunden hatte. Obwohl, oder eventuell gerade, weil es ein ungeachtetes künstlerisches Neben- oder Abfallprodukt war, empfand Yun es als zu einzigartig, um es zu entsorgen. Es erinnerte sie zusätzlich an die Kleider ihrer Mutter aus altem Stoff, die sie stets geflickt und immer wieder getragen hat, weswegen es schlussendlich seine Verwendung in diesem Werk fand (MMCA 19.08.2021#00:48:00).

In „Genealogy“ (s. Abb.5: Chokpo 족보; 1993) wird das koreanische Familienregister⁴ thematisiert. Im Vordergrund sitzend ist das hölzerne Abbild einer anmutigen, selbstsicher und erhaben wirkenden Dame in einem ausladenden, schönen Gewand gekleidet, das um ihre Beine große, dynamische Falten wirft. Hinter ihr, an der Wand lehnd, fast leblos, wie ein Schatten ihrer selbst, hängt eine weitere weibliche Figur, die über den ersten Eindruck hinaus das eigentliche Leben der porträtierten Sitzenden darstellen soll. Bei genauerer Betrachtung kann man erkennen, dass der Hintergrund mit Auszügen aus dem Familienregister, aus einer Zeit vor hundert Jahren, als Frauen noch nicht einmal namentlich darin erwähnt waren, tapeziert ist. Die Künstlerin wollte damit auf das Leid vieler Frauen im Alltag aufmerksam machen, die damals, wie auch heute noch, unter den alteingesessenen konfuzianischen Werten der koreanischen Gesellschaft und der traditionellen Rollenverteilung des Patriarchats leiden. Sie selbst schien überrascht, dass viele Betrachter*innen nicht erkannten, dass beide Darstellungen in dieser Installation dieselbe Identität und ihr Einzelschicksal repräsentieren. Nach außen hin erzählt es die Geschichte einer sitzenden und bescheidenen Frau, die einen glücklichen Eindruck erweckt, sich jedoch in Realität, wie die Abbildung der Erhängten im Hintergrund zeigt, wünscht, ihrem miserablen Leben zu entfliehen (MMCA 19.08.2021#00:49:24).

Das verwendete Holz für ihre Skulpturen kauft Yun mittlerweile manchmal in Werkstätten ein, lieber ist es ihr allerdings, wenn sie alte, weggeworfene Reste mit Gebrauchsspuren, die ihre frühere Verwendung indizieren, findet, welche sie für ihre Werke inspirieren. Die Natürlichkeit des Holzes in seiner Materialität beschäftigt sie hierbei am meisten, sein Jahre langes Leben und seine Geschichte, welches nicht künstlich hergestellt werden kann, und bereits besteht, bevor es von ihr bearbeitet und weiter geformt wird. Das Holz fungiert in diesem Zusammenhang als Synonym für die Zeit selbst, denn unter keinem anderen Einfluss, kann es so verändert und gezeichnet werden (MMCA 19.08.2021#00:52:12).

„999 – the seeding of light“ (s. Abb.6: 999 - Pich'ui p'ajong 999 - 빛의 파종; 1997) schuf Yun im Sinne eines starken feministischen Bewusstseins. Trotz ihrer Arbeit und Anerkennung,

⁴ Das in der Nachkriegszeit (1953) erlassene Hojuje-Familienregister System (호주제 戶主制) und im Speziellen das darin beinhaltete Hojök (호적 戶籍) nennt den Namen des Mannes im Haushalt an erster Stelle, als Familienoberhaupt. Kinder werden unter seinem Nachnamen angeführt; im Todesfall gilt sein Erbe dem erstgeborenen Sohn, nicht etwa seiner Witwe, und Töchter werden nach der Heirat in das Familienregister ihrer Ehemänner übertragen. 2005 konnte das Hojuje erfolgreich rechtlich angefochten werden, mit der Begründung, dass es geschlechtsspezifische Diskriminierung kultiviere und Frauen darin nicht als Menschen mit Würde und grundlegenden Rechten behandelt werden. Das Verfassungsgericht erklärte es als (noch) legales Mittel zum Erhalt einer männlich dominierten Familienstruktur und 2008 wurde schließlich ein modernisierter Rechtssatz, der das System abschuf, verabschiedet (Bettis et al. 2020:223).

als eine der ersten weiblichen bildenden Künstlerinnen des Landes, die mittlerweile mehrere Auszeichnungen für ihr Werk erhalten hatte, war die Lage um die Stellung der Frauen in Korea für sie nach wie vor unzureichend. Obwohl in den 1990er Jahren beträchtliche Fortschritte in feministischen Anbelangen und den Bemühungen der Ausläufer der Frauenbewegung zu verzeichnen waren, hat die Künstlerin dennoch das Gefühl, sie würde es im Rahmen ihrer eigenen Lebenszeit und ihrer Generation nicht mehr schaffen, ein vollends rechtlich und kulturell gleichgestelltes soziales Miteinander der Geschlechteridentitäten mitzuerleben.

1000 symbolisiert für Yun eine perfekte Zahl, welche es zur Vollkommenheit zu erreichen gilt. In 999 wird durch seine Namensgebung verdeutlicht, wie nah diese Nummer an die tausend herankommt, aber doch stets außer Reichweite bleibt, ähnlich einer idealen Gesellschaft. In der Auffassung des Werktitels, könnte jede*r, zu einem gegebenen Zeitpunkt den Unterschied machen, und aus 999 tausend werden lassen, das Ziel wirkt dadurch fast greifbar, seine Umsetzung ist jedoch ungewiss und schwer. Um diese Dichotomie zum Ausdruck zu bringen, bemalte die Künstlerin 999 kleine, zylindrische Holzstücke in ca. 20cm Länge in kleinstem Detail mit den Porträts verschiedenster Frauen. Kuratorisch ist es eine Herausforderung diese Installation auszustellen, da alle 999 Stücke in einem Raum angeordnet werden müssen. Ein Jahr später, 1998, kam noch eine zusätzliche Holzfigur hinzu, die allerdings separat in einem Nebenraum gezeigt wurde. Der Grund hierfür ist, laut der Künstlerin, um zu verdeutlichen, dass es nur dieses eine Stück brauche, um die 1000 zu vollenden, so nah, als wäre es im nächsten Raum, aber schlussendlich unerreichbar (MMCA 19.08.2021#00:57:41).

„Lengthen“ (Nürönada 늘어나다; 2003) bezieht sich auf den unnatürlich langen, ausgestreckten Arm der Skulptur, die nach etwas zu greifen scheint. In dieser Serie an Installationen ermöglicht sich die Künstlerin erstmals selbst eine Plattform als Protagonistin ihres Werks. Es verdeutlicht autobiografisch, wie sie zu ihrer Medienwahl, dem Holz, gelangte: die Dichtern Hö Nansörhön, die sie dazu inspirierte, und ihre Sehnsucht, mit dieser anderen Frau und Künstlerin über viele Generationen hinweg in Verbindung zu treten, sich selbst in ihrer Geschichte wiederzuerkennen und durch ihre Gedichte verstanden zu fühlen, und der emotionale Versuch, sie über Zeit und Raum hinweg zu vergegenwärtigen (MMCA 19.08.2021#01:02:11).

In „To Be Lengthened – Hand“ (Nürönada – son 늘어나다 – 손; 2003) , aus derselben Serie, kommt ein ähnliches Konzept zum Ausdruck: eine hängende Skulptur einer Frau, die verzweifelt ihren Arm ausstreckt und versucht, den Boden zu erreichen. Ihre Hand, unfähig,

ihrem Herzen zu folgen, wird von ihrem Handgelenk losgelöst und wie ein auf dem Wasser treibendes Stück Holz auf dem Boden abgelegt, eine Metapher für „den Wunsch nach Erweiterung“ und „ein Verlangen, dem keine Zustimmung gegeben werden kann“ (Yi 2004:43).

Daher richtet sich die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen natürlicherweise darauf, ob ihre Hand irgendwie wieder mit ihrem Handgelenk verbunden werden kann, anstatt sich zu fragen, ob sie das erreichen wird, was sie zu berühren versucht. Die Aufgabe der Frau in der Darstellung besteht in diesem Sinne darin, zunächst ihre Hand zurückzugewinnen. Es ist auch bedeutsam festzustellen, dass das Werk beim Betrachten den Eindruck hinterlässt, als würde diese Situation keine bestimmte Frau betreffen, sondern vielmehr eine Realität visualisieren, der alle Frauen begegnen. Die zentralen Themen der Zeit und Sehnsucht beeinflussen sowohl die Form als auch den Inhalt von Yuns Werken. Holzreste aus Wohnungskellern oder von Baustellen, werden zu wichtigen Materialquellen für ihre Skulpturen – als Personifikationen von Frauen – und verweisen auf die Bedeutung weiblicher geprägter Häuslichkeit in der Gesellschaft, und zeigen, was von unserem Alltag übrig bleibt. Fast jedes ihrer Motive wurde in irgendeiner Form von der Gesellschaft zurückgelassen (Park 2003).

In „Blue Bell“ (s. Abb.7: Chongsori 종소리; 2002) stellt die Künstlerin ihr Selbstporträt der Skulptur von I Maech'ang (이매창 李梅窓) gegenüber, einer Kisaeng der Chosŏn-Dynastie, die eine große Dichterin war, aber nie Berühmtheit erlangte, da ihr die verführerische Präsenz ihrer königlichen Konkurrentinnen fehlte. Beide Frauendarstellungen haben einen Arm in Richtung der anderen ausgestreckt und halten eine kleine blaue Glocke in der Hand. Obwohl das Läuten der Glöckchen in dieser Installation nicht ertönt, ist seine Symbolik essenziell für die Bedeutung des Werks. Die Künstlerin wollte damit andeuten, dass beide Glocken von den Frauen in ihrer eigenen Zeit, aber dennoch füreinander und die jeweils andere geläutet werden, wie ein Geräusch, das über hunderte Jahre erklingt und so eine weitere generationsübergreifende Kommunikationsbasis herstellt (MMCA 19.08.2021#01:03:29).

Yun will in dieser Serie zum Ausdruck bringen, wie schwer es im Alltag für Frauen sein kann aufeinander zuzugehen, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Sie strebt danach, anderen mit ihrer Kunst dazu zu verhelfen, die grundlegende Einsamkeit der Menschheit zu überwinden, da es ihr Wunsch ist, dass Frauen, anstatt als marginalisierte Gruppe an den Rand der Gesellschaft gedrängt, ins Zentrum rücken und sich auf eine gegenseitige Solidarität stützen. Das Thema der Einsamkeit betrifft Frauen in allen ihren Werken, gerade weil sie Frauen sind (Yi 2004:43).

Bei „Pink Sofa“ (Punhong sop'a 분홍 소파; 1995), eine der ersten Installationen der *Pink*

Room Serie, steht im Mittelpunkt der Installation ein recyceltes, pinkfarben-gepolstertes Sofa im barocken Stil mit von der Künstlerin ummodellierten Beinen, die unsicher auf großen Metallnägeln zu balancieren scheinen. Die Stützen wurden von Ŭnjangdo (은장도 銀粧刀) inspiriert, kleinen Dolchen, die Frauen während der Chosŏn-Dynastie zur Selbstverteidigung an sich trugen. Die Sitzkissen sind von langen Metallspitzen durchbohrt, sodass das Möbelstück nur von der in der Ecke sitzenden Figur genutzt werden kann: Die aus recyceltem Holz gefertigte Figur trägt einen traditionellen Hanbok, während eine zweite, moderner wirkende Figur in einem Meer aus Plastikperlen, das den gesamten Boden bedeckt, buchstäblich an den Rand gedrängt wird. Beide Frauen sind isoliert (N. N. 2021).

Der monochrom in Pink gehaltene Raum, ist der Ort moderner Großstadthausfrauen, an dem sich Behaglichkeit und Vergänglichkeit, Verlangen und Angst überschneiden. In einer weiteren Ausführung von 2016 platzierte die Künstlerin einen grotesken Fauteuil mit langen Krallen an einer Seite des Raumes und füllte den Boden mit zerbrechlich wirkendem rosa Marmor; händisch ausgeschnittene traditionelle Blumenmuster aus Hanchi verzierten die Wand. Der Spiegel in der Ecke des Raumes scheint der einzige Ausweg aus dem Raum zu sein. Für Yun implizieren die grotesken, abgewandelten Formen eine Dualität von Bedrohung und Widerstand. Sie kreiert symbolische Räume, die das Leben von Frauen im Patriarchat visualisieren, welche sich mit der Zeit verändern und auch im Modernisierungsprozess fortbestehen, und gleichzeitig einen Ort, der vom Wunsch erfüllt ist, Widerstand zu leisten und sich von diesen sozialen Systemen zu lösen. Diese stetig über die letzten Jahrzehnte fortgesetzte Serie visualisiert eine starke Botschaft der weiblichen Unterdrückung, während sie paradoxerweise gleichzeitig ein Gefühl des Optimismus vermittelt (N. N. 2016:4).

Yun verwendet Holz aus verschiedenster Herkunft, gebraucht oder gefunden, wie Sperrholz, alte Möbel, Waschbretter und Dachschindeln. In der rauen Textur eines entsorgten Holzblocks entdeckte die Künstlerin die Hartnäckigkeit einer Mutter, die die Schwierigkeiten des Lebens ertragen musste. Das Material mit seinen verschiedenen Texturen wurde auch zu einem geeigneten metaphorischen Material für Mutterschaft, die durch den weiblichen Körper erfahren und so verdeutlicht wird. Die Künstlerin verändert ihr Medium nicht künstlich. Sie fungiert eher als wegweisende Begleiterin, die das Holz zuerst in seinem Umfeld beobachtet, dann reinigt, manchmal zu ihm spricht, um schlussendlich ein Gesicht zu finden, das am besten zum Material passt (N.N. 2016:6).

Laut Kunstkritiker Jee-sook Beck verfolgt sie die Begegnung zwischen Tradition und Moderne mit der spezifischen Energie der weiblichen Subalternen (zit.n. Lee 2006:364),

welche ihr Werk zu einem einzigartigen Beispiel einer dezidiert feministischen Formsprache des Mediums Holz und seiner Eigenschaften im Rahmen der koreanischen Kunst- und Kulturgeschichte erhebt.

6.3. Holzschnitt als politisches Statement

Politische Extreme prägten Korea in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, weshalb mit bildender Kunst als Protestakt oft versucht wurde, die eingeschränkte Ausdrucksfreiheit und Zensur der Regierung zu umgehen. Künstler*innen reflektieren das Zeitgeschehen nicht nur als akribische Chronist*innen, sondern auch als engagierte Kritiker*innen gesellschaftlicher Missstände. In ihren Werken thematisieren sie etwa soziale Not und Arbeitslosigkeit, diktatorische Umstände, sowie die Schrecken des Krieges. Sie richten den Blick auf koloniale und rassistische Unterdrückung und kämpfen für das Recht auf Selbstbestimmung über den weiblichen Körper. Trotz ihrer Individualität eint die künstlerischen Positionen das Verständnis über das gesellschaftsrelevante Potenzial von Kunst.

Eine figurative Bildsprache und auch die Wahl der Druckgrafik begünstigen zwar die Lesbarkeit und die Verbreitung der Werke. Dies führt jedoch auch dazu, dass die Arbeiten in der Geschichte der Moderne weniger künstlerische Anerkennung erfahren.

Während den 1980er Jahren engagierte sich Jung Junghyeob, wie aus ihrer Biografie ersichtlich wird, in vielen unterstützenden Tätigkeiten des politischen Aktivismus und der Frauenbewegung. Durch die, in ihren Augen privilegierte Position, als Frau einen Universitätsabschluss erlangt zu haben, und sich dadurch gleichermaßen in die Gefahr zu begeben, von der Regierung als liberale Spionin angesehen zu werden, fühlte sie sich verpflichtet, mit ihrem intellektuellen Wissen etwas zur Gesellschaft beizutragen. Jung gründete mit ehemaligen Studienkolleginnen erste rein weibliche Kunstvereinigungen, wie Turöng, und war durch ihre internationale Ausbildung von den Arbeitstechniken anderer Künstlerinnen, wie der Deutschen Käthe Kollwitz, beeinflusst worden. Im Rahmen der Demokratisierungsbewegung verlegte sie ihren Arbeitsmittelpunkt 1986 nach Incheon, wo sie neben ihrer Malerei an hängenden Bildern für Demonstrationen in einer Textilfabrik aushalf und mit den lokalen Frauen vor Ort eine Arbeiterinnen-Gewerkschaft ins Leben rief. Zu dieser Zeit entstand auch eine Serie eigenhändig gefertigter Holzschnitte. In den damaligen Umständen gab es in Korea einen erwartungsgemäßen Boom von Holzdrucktechniken, da sie einfach und schnell produziert und reproduziert werden konnten, einer breiten Masse zugänglich waren und für die Verbreitung von Protest-Flyern unerlässlich waren (MMCA 10.11.2021#00:16:43).

Für Jung ist Malen ein Prozess, bei dem es nach dem Beginnen oft schwer ist, ein Ende zu finden, der Holzschnitt hingegen hat einen simpleren Arbeitsablauf und man kann sich auf ein einziges Motiv mit klarem Inhalt konzentrieren, was für ihre Situation ausschlaggebend war. Zusätzlich waren die Materialien sehr limitiert und die Künstlerin musste damit arbeiten, was unmittelbar zur Verfügung stand (MMCA 10.11.2021#00:17:00).

Der Inhalt und die Motive der Holzschnitte, so Jung, waren schlicht die dringlichsten Probleme und Missstände vor Ort, die sie versuchte zu visualisieren. Sie war weniger von Inspiration, sondern mehr von einem Gefühl der Verzweiflung getrieben, das Leid und die harten Lebensumstände der Menschen zum Ausdruck zu bringen (MMCA 10.11.2021#00:17:40).

Die 17 Holzschnitte aus dieser Zeit dienten nicht nur der Unterstützung der Minjung-Kunst, sondern spiegeln auch das Privatleben der Künstlerin wider. Als sie aufhörte in der Fabrik zu arbeiten, und selbst Mutter wurde, galt ihre Aufmerksamkeit dadurch zunehmend auch den anderen Kindern in ihrer Umgebung, die sie dann auf der Straße spielend in einem Druck verwirklichte. Wenn sie ihre Freundinnen und ehemaligen Arbeitskolleginnen von der harten Arbeit aus der Fabrik kommen sah, wollte sie diese Momente festhalten und tat dies durch die schnelle Umsetzbarkeit der Holzschnitttechnik, wie in „A day without overtime“ (Chanöm ömnün nal 잔업 없는 날; 1987). Manche der Drucke verschenkte sie als Erinnerungen auch an jene Menschen, die die Motive ihrer Werke waren, sie fungierten nicht nur für die Künstlerin selbst als visuelles Tagebuch, sondern auch als Dokumentation des Alltags in der Zeit der Demokratisierungsbewegung. Sie porträtierte junge Frauen, „On the stand“ (s. Abb.8: Kyuch'arül sömyō 규찰을 서며; 1989), die trotz ihres Arbeitsstreiks etwas Normalität beibehielten, ihr Leben weiterzuführen, gemeinsam singen oder während der langen Wartezeiten Bücher lesen, und junge unschuldig aussehende Menschen, die sich zur Selbstverteidigung bei Ausschreitungen mit Holzstöcken bewaffneten. Nachträglich realisierte Jung, dass sie in den Jahren von 1987 bis 1991 über ein Dutzend dieser Skizzen in Holzschnitte umgesetzt hatte (MMCA 10.11.2021#00:17:59).

Das erste dieser Werke „Cotton Work Gloves“ (Myönjanggap 면장갑; 1987) zeigt ebendiese Arbeitshandschuhe, welche während der Mittagspause der Arbeiter*innen auf eine Wäscheleine an der Fabrikwand gehängt wurden. Was die Künstlerin zu diesem Motiv hinzog, waren die Freude und Trauer, die im Kontext mit den Handschuhen assoziiert wurden; einerseits die Qualen der harten körperlichen Arbeit, aber gleichzeitig auch die Freude, die sich dadurch erkenntlich macht, am Ende seines Tagewerks die Handschuhe auszuziehen und am

Arbeitsplatz zurücklassen zu können.

Anfänglich wurde sie in ihrem Stil noch von den Ausdrucksformen der Minjung-Kunst geleitet und den Einflüssen der westlichen Kunstgeschichte, welche sie an der Universität studiert hatte, geprägt, fand jedoch mit fortschreitender Arbeitstechnik zunehmend zu einer eigenen Formsprache. Ihre Holzschnitte versiegelte sie meist nach drei bis vier Abzügen wieder.

„Sewing the Blanket“ (s. Abb.9: Iburül kkwememyö 이불을 꿰매며; 1988), das ein Gedicht von Park Nohae, einer Dichterin und Kollegin Jungs in der Gewerkschaft, enthält, erzählt von der Doppelbelastung der aktiven Beteiligung an den Protesten und den Pflichten der Haushaltsführung als Ehefrau der „revolutionären“ Männer:

Während ich die Decke nähe und die (Unter-)Wäsche wasche, klopfe ich mir vor Scham an die Brust.

Nach der Rückkehr aus der Fabrik um Mitternacht, als ich noch den Haushalt erledigte und jeden Deckel umdrehte, um Essen auf den Tisch zu bringen, bat [der Mann] noch um Verpflegung und frische Kleidung.

Nachdem er mit seinen Kollegen bei der Gewerkschaft gearbeitet hatte, war ich schmerzlich mit der Tatsache konfrontiert, dass die Missetaten arroganter und ausbeuterischer Geschäftsmänner, die ihn [Mann] so behandeln, auch in seinem Namen an seiner Ehefrau begangen werden. [...] So wie Arbeiter*innen keine Profitmaschinen sind, schürt die Nadel mit dem Nähen der Decke ein schmerzhaftes Erwachen, dass die Frau nicht das Dienstmädchen des Mannes ist, sondern eine gleichberechtigte, geliebte Freundin und Ehepartnerin. (Park 1988)

Das Gedicht macht den Anschein, als wäre es in die Decke, die sich als Hauptmotiv über das gesamte Bild erstreckt, eingestickt worden, während am oberen linken und am unteren rechten Bildrand zwei sitzende Frauenfiguren daran arbeiten, die Decke zu flicken.

Neben derartigen künstlerischen Zusammenarbeiten mit anderen Beteiligten an den (Künstler*innen-)Gemeinschaften vor Ort in Incheon tauchen auch Persönlichkeiten wie andere Aktivist*innen in Jungs Holzschnitten auf, oder zeigen Arbeiterinnen, die Früchte ihrer harten Feldarbeit ernten und so ihre Familien versorgen. „With Her Father“ (Appawa hamkke 아빠와 함께; 1991) und „Picking Vegetables“ (s. Abb.10: Namul'kegi 나물캐기; 1991) zeigen ihr Kind und ihren Mann und bieten so einen Einblick in ihr eigenes Familienleben.

Einige Werke, wie „Jirisan Mountain Hiking“ (Chirisan sanhaeng 지리산 산행; 1988), entstanden, um das Bedauern darüber zu lindern, nicht zum Berg Chiri(san) reisen zu können, welcher in den 1980er Jahren zu einem symbolischen Zufluchtsort und Reiseziel der progressiven Fortbildung für Studierende der Protestbewegung geworden war.

Im Gegensatz zu männlichen Künstlern, die den Diskurs der Demokratisierung

deklarativ zum Ausdruck bringen wollten, zeigen Jungs Holzschnitte die schlechten Arbeitsbedingungen junger Frauen, die während der Industrialisierung in die Städte kamen, Menschen die in prekären Lebenssituationen dennoch das Leben feiern und fördern, sowie Mütter und ihre Kinder, Freundinnen und Frauen bei der Ernte (Kang 2023:2).

Die Künstlerin ist der Auffassung, dass Kunst in Verbindung mit Protest eine tragende Rolle in der Gesellschaft spielen kann und sollte (MMCA 10.11.2021#00:20:55). Obwohl Jung nach eigener Aussage, nachdem sie sich an den Demonstrationen beteiligt hatte, erkannte, dass nur aktives Involvement nachhaltige Veränderungen in der Gesellschaft mit sich bringen könne, stellen ihre Holzschnitte ein aussagekräftiges Zeitdokument dar, auf das heute sowohl historisch als auch künstlerisch zurückgegriffen werden kann, um den Alltag von Frauen und Künstlerinnen in der Zeit der Frauenbewegung Koreas zu veranschaulichen.

Den bereits analysierten Werken gegenübergestellt, und anders als bei Yun und Kim war die Materialwahl für Jung in diesem Fall nicht ausschlaggebend und keine bewusste Entscheidung, ob der Beschaffenheit oder Symbolik von Holz als künstlerisches Medium. Vielmehr ergab sich Holz als Basis dieser Werkreihe aus einer Mischung der Entstehungsumstände, ihrem Verwendungszweck und der zu diesem Zeitpunkt zugänglichen Techniken und Ressourcen, als auch die kunsthistorischen Einflüsse der Ausbildung der Künstlerin und der gängigen Bildgebung der Minjung-Kunst. Trotzdem zeugen die Resultate ihrer aus der Not der Situation gefertigten Holzschnitte, von der Ausdruckskraft und kreativen Lösungsorientiertheit einer explizit weiblichen Formsprache.

Obgleich Jung im weiteren Verlauf ihrer Karriere bis dato nicht mehr dezidiert mit Holz gearbeitet hat, oder vielleicht gerade deshalb, sind die Auszüge aus dieser Ära ihres Schaffens ein einzigartiges Beispiel dafür, wie sich Frauen und Künstlerinnen unter den erschwerten Bedingungen einer Militärdiktatur Ausdruck verschafften, und zeigt, dass feministische Inhalte in der Kunst unerlässlich Weise im Kontext ihrer Entstehung und den sozio-politischen Ereignissen der Zeit analysiert werden sollten.

Holzschnitt galt lange als „niedere“ Kunstform, da er leicht reproduzierbar war und oft für Volkskunst, Protestbilder oder Alltagsdarstellungen verwendet wurde. In der westlichen Kunstgeschichte wurde er häufig marginalisiert – ähnlich wie Frauen in der Kunstwelt. Die feministische Relevanz dieser Arbeitstechnik besteht dementsprechend in der Rückeroberung des Handwerks von weiblichen Akteur*innen und kann so bewusst eingesetzt werden, um Hierarchien in der Kunstwelt zu hinterfragen.

Durch die leichte Zugänglichkeit von Holz als Medium kann es auch als Mittel genutzt werden, um „elitärere“ Medien, wie teurere Materialien, Metalle oder Techniken, beispielsweise

Ölmalerei, die nur in akademischen Institutionen gelehrt werden, zu denen Frauen historisch gesehen lange keinen Zutritt hatten, kritisch zu betrachten und sich inhaltlich von diesen abzugrenzen.

Jung Jungyeob verwendete Holzschnitt in diesem Sinne, um weibliche Lebensrealitäten, aus autobiografischer und subjektiver Perspektive, sichtbar zu machen, etwa in Bezug auf Arbeit, Mutterschaft oder die kollektive Geschichte von Frauen (*herstory*). Ein zentraler Aspekt des Holzschnitts ist letztlich seine Möglichkeit zur Vervielfältigung, welche feministische Strategien zu vermehrter Zugänglichkeit und Sichtbarkeit betonen.

7. Kuratierung

Holz ist ein Material, das seit jeher zu Kultgegenständen sowie Alltagsobjekten geformt wurde und damit Bestandteil einer globalen Kulturgeschichte ist. Die Erforschung der Ausdrucksmöglichkeiten mit den taktilen – gleichzeitig harten wie weichen – Werkstoffen durch bildende Künstler*innen eröffnet eine Plattform für Materialexperimente und gesellschaftspolitische Ansätze. Ausgehend von handwerklichen Prozessen, und oft weiblich konnotierten, damit verbundenen häuslichen Aktivitäten nutzen die im vorherigen Abschnitt ausgearbeiteten Künstler*innen das Medium für Kritik an patriarchalen, autoritären oder ökonomischen Systemen. Gleichzeitig stehen seine Struktur und Form mit haptischen oder hautähnlichen Qualitäten, oft stellvertretend für Körperlichkeit. Aufgrund der Verbundenheit des Materials zur Erde fließen Spuren der Natur oder des Körpers in organische und archaische Formen ein. Auch eine modernistische und minimalistische Sprache findet sich in der künstlerischen Praxis wieder.

Die Künstler*innen testen mit angewandten Materialien neue Möglichkeiten der Bildhauerei oder Malerei und verschieben so die Schnittstellen zwischen angewandter und bildender Kunst. Gleichzeitig werden in Ateliers und Werkstätten weiterhin traditionelle Techniken erlernt und neue Konzepte interdisziplinärer Zusammenarbeit entwickelt. Natürliche Materialien stehen als kulturelle Träger für Gemeinschaften, wie auch für Szenen, Regionen und Positionen unserer Zeit. Interdisziplinäre Strategien zeigen sich in Bezügen zu Performance, Architektur und im digitalen Raum. Arbeiten aus Holz vermögen es, (Verhandlungs-)Räume schaffen, wodurch zahlreiche Werke aus neuen Perspektiven wahrgenommen werden. Inhaltlich können in den Arbeiten – ausgehend von den Bedeutungszuschreibungen der eingesetzten Materialien und Techniken – unter anderem feministische Fragestellungen, Identitätsfragen, Geschlechterzuschreibungen, Migration oder Fragen der kulturellen Aneignung zur Diskussion gestellt werden, ein solcher Versuch findet

im Rahmen des Kapitels der Werkanalyse statt.

Jedoch bieten nur wenige Ausstellungen eine vielstimmige Plattform für die künstlerische Auseinandersetzung aus globaler Perspektive. Ziel dieses letzten Kapitels über die Werkanalyse hinaus, ist es, über die beiden Prospekte des feministischen Kuratierens zu reflektieren: das Kuratieren aus feministischer Perspektive oder das Kuratieren feministischer oder weiblicher Kunst (oder Beidem), um zu beleuchten, was es bedeutet, Feminismus im Zusammenhang mit kuratorischen Bemühungen und Prozessen zu versinnbildlichen.

Kuratieren umfasst sowohl die Arbeit mit Archiven als auch die Konstruktion von Geschichte; es beinhaltet die Betrachtung von Kunstwerken und die Entscheidung darüber, welche und wie sie ausgestellt und inszeniert werden sollen; es wird von Vorstellungen darüber geleitet, worauf Wert gelegt wird, wie und was man sehen soll und was sich letztendlich im Ausstellungsraum befindet.

Argumente über feministische (Kunst-)Strategien müssen in diesem Zusammenhang konkretisiert, und bestimmte Arten der Darstellung und Sinngebung konstituiert oder in manchen Fällen diesbezüglich in bestehende Thesen eingebettet werden. Während wissenschaftliche, kulturelle und Kunsttheorien für feministische Projekte, zur Erweiterung von historischen Rahmenbedingungen, sowie zur Hinterfragung der Strukturen, in welchen Kunst geschaffen wird, von entscheidender Bedeutung sind, ist die kuratorische Praxis einer der wichtigsten Orte, sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen, physischen Sinne, für die Bildung einer zeitgemäßen Narrative über feministische Kunst, als auch feministischer Theorien des Kuratierens und der Geschichtsschreibung.

Die Verbindung von Feminismus und Kuratieren hat eine lange Geschichte, in Korea zumindest seit den Anfängen der Frauenkunstbewegung in den 1980er Jahren.

Hierzulande wurde in einem Symposium zur Genderdebatte in Kunsträumen des Wiener MUMOK 2010 feministisches Kuratieren als „Verbindung zwischen der Praxis und theoretischem Denken von Formulierungs- und Wahrnehmungskraft, zwischen politischen Agenden, institutionellen Diskursen und Akten kritischer, widerständiger Interpretation“ beschrieben. Es sollte zusätzlich in Frage gestellt werden, inwiefern sich soziale, politische und ideologische Kontexte historisch und räumlich in Museen oder Galerien niederschlagen, und ob Ausstellungen ausschließlich informieren, vermitteln und darstellen oder, neben den Kunstwerken selbst, eine Plattform für Verhandlungen von verschiedenen Agenden sexueller und sozial-geschlechtlicher Differenzen verkörpern sollen (Jones 2016:5).

Zusätzlich soll eine Auswahl von Praktiken untersucht werden, die man – gerade durch ihre Offenheit für sich verändernde Umstände und Verständnis von Feminismus als solchem,

durch kuratorische Vorgehensweisen möglicherweise nicht vollständig definieren kann. Diese Praktiken sind in der Regel gemeinschaftsbasiert, oft performativ und aktivistisch und führen das weibliche Geschlecht auf provokante, flüchtige, haptische Weise vor oder evozieren es. Diese Art des Aktivismus wird zwar nicht immer aus der Forschung über die feministische, bildende Künste ausgeschlossen, doch die daraus hervorgehenden Werke lassen sich nicht ohne Weiteres in Ausstellungen inkludieren. Auch wenn sie in seltenen Fällen einbezogen sind, stellen sie dennoch den Versuch in Frage, aktivistische Kunst als politisches Statement in einen abgegrenzten Raum zu integrieren: sie in geeigneten Rahmen zu „kuratieren“ und in Strukturen kunsthistorischer Forschungsansätze zu organisieren (Jones 2016:6).

7.1. Ablehnung von Tradition und Institution

Die kuratorische Arbeit könnte als ein Werk der Selektion und Exklusion betrachtet (und kritisiert) werden; doch ein relevantes Thema darüber hinaus, ist die Bedeutung von Bestätigung, Verbundenheit und Zugehörigkeit als Mittel, mit denen feministische Kurator*innen ihre Arbeit konzipieren.

Dass Selektion durch Zugehörigkeit zugleich ein Prozess der Exklusion ist, thematisiert Helena Reckitt. (Reckitt/Moser 2015:46) Die Neugestaltung von Repräsentationsfragen im Feminismus wird durch die Darstellung von Exklusion – als freiwilligen Rückzug – als gültige feministische Strategie nahegelegt. Anstatt auf Gleichberechtigung in der Repräsentation hinzuarbeiten, geht es vielen der feministischen Kurator*innen und Kritiker*innen eher darum, den dominanten Methoden des Kuratierens zu widerstehen, die mit Herrschaftsstrukturen (einschließlich Kolonialisierung, Rassismus und Sexismus) verbunden sind. Dass diese benennbaren dominanten Strukturen die Arbeit von Feminist*innen in konventionellen Kunstinstitutionen prägen, ist ein Problem, das bereits einige Expert*innen angesprochen haben.

Beispiele für Praktiken des Widerstands gegen diese Strukturen der Herrschaft sind die Vermeidung der Imperative kuratorischer Entdeckungen; die Ablehnung der hierarchischen Gehaltschemata, die die institutionelle Arbeit bestimmen; und die Vermeidung des materiellen Netzwerks des Museums. Elke Krasnys verdeutlicht die Abhängigkeit konventioneller kuratorischer Praktiken von finanziellen und insbesondere Immobilienressourcen, über die Museen als Institution verfügen. Die komplexe Wechselbeziehung zwischen der Bedeutung von „realem“ Eigentum in der Kunstwelt, nämlich den architektonischen Bauten und Gebäuden als Austragungsort für Ausstellungen einerseits und dem Händler*innen-Kritiker*innen-System, das Kunstobjekte als Waren produziert, andererseits, als auch der nicht-kapitalisierten

Ressource immaterieller oder sozialer Arbeit, ist ein wiederkehrendes Thema in feministischer Kritik (Krasny, Perry et al. 2016:3).

Eine neu belebte Genderanalyse der strukturellen Bedeutung von typischerweise unbezahlten Formen der Arbeit – der sozialen Reproduktion, sprich der unterschiedlichen Verfügung über ökonomisches, soziales, kulturelles, und Bildungskapital als Voraussetzung für die Übertragung der feinen Unterschiede zwischen Menschen hinsichtlich Geschmack, Lebensstil und sozialem Status, welches zur Aufrechterhaltung und Weiterführung bestehender Verhältnisse beiträgt – für die kuratorische Rolle steht hierbei im Mittelpunkt.

Als sogenannte „Naturalisierungseffekte“ in Kunstinstitutionen identifiziert Oliver Marchart anhand des Beispiels des Museums vier Komponenten (Marchart 2005:39), die jeweils einen geschlechtsspezifischen Aspekt aufweisen: Erstens die Definitionsmacht, die die Kunstinstitution als neutrale Vermittlungs- und Urteilsinstanz darstellt und als selbstverständlich angenommen wird; zweitens die natürlichen Ausschlüsse und Einschlüsse, die leicht vergessen lassen, dass dem Gezeigten und nicht Gezeigten sehr spezifische Absichten zugrunde liegen; drittens die Zwänge von Kulturpolitik, Budget und ähnlichen materiellen Faktoren, denen die Institution selbst unterliegt; und viertens ihr klassenbasierter Charakter. Die Verhaltensnormen und immanenten ideologischen Konzepte, die Kunstinstitutionen als Subtext zusätzlich strukturieren, leiten sich aus den Interessen einer bestimmten Gruppe ab, deren Paradigma meist eine (westliche) männliche, der oberen Mittelschicht angehörende Perspektive bildet (Richter 2016:66).

Die Beziehung zwischen dem materiellen und sozialen Status von Kunstwerken und Künstler*innen im Rahmen der Kuratierung ist also entscheidend für die Frage, wie Ausstellungen und das Ausgestellte selbst den dominierenden Formen kuratorischer Arbeit widerstehen können. Dass vermehrte weibliche, kreative und historisch-kritische kuratorische Modalität eine stark vernetzende Ausgangshaltung bildet, aus dem sich Inspiration für feministisches Handeln schöpfen lässt, ist hier deutlich zu erkennen (Krasny, Perry et al. 2016:4).

7.2. Kontextualisierung durch Biografieforschung der Künstler*innen

Die Zahl der Museen, Ausstellungen und Biennalen ist im Zeitalter der Globalisierung stark gewachsen, und die Geschwindigkeit, mit der zeitgenössische Künstler*innen kanonisiert werden, hat in den letzten Jahrzehnten zugenommen. Ein wesentlicher Faktor, warum Ausstellungen und Kunstveranstaltungen ein immer größer werdendes Publikum anziehen, könnte der vereinfachte Zugang zur Kunst, durch den erweiterten Bezugsrahmen moderner

Medien und dem Internet, aber auch speziell durch die Linse der Kunstschaffenden und ihren persönlichen und intimen Beweggründen und Intentionen sein, die nicht nur durch die Kunstwerke selbst, sondern auch ihre Präsentation, den Expositionskontext, sowie die zusätzlichen Einblicke, die die heutige Forschung und akademische Ausstellungstexte gewähren, darstellen.

Kunsthistorikerin Sigrid Schade ist der Ansicht, dass immanente Fragen und Methoden der Kunstgeschichte als selbstreflexive Disziplin, die sie für gesellschaftliche Diskurse attraktiv und anschlussfähig machen könnten, durch die Biografie der Künstler*innen gewissermaßen in den Hintergrund gedrängt werden. Diese Tatsache könnte besonderes ein Problem für die feministische Kritik darstellen, die sich auf die konservative Hypothese von Autorschaft in einem biografischen Kontext des Lebens der Künstler*innen bezieht, welche nicht objektiv oder neutral, sondern an Wertungen gebunden ist, und unter anderem Zuschreibungen von Genderdifferenzen enthält. Diese Annahme von Geschlechter- und Nationalmythen basierend auf der Identität der Künstler*innen- sind bereits häufig Gegenstand kritischer Reflexion, nicht nur innerhalb der Kulturwissenschaften, sondern auch seitens der Künstler*innen selbst (Schade 2005:54).

Auch feministische Kunstgeschichte und Ausstellungspolitik sind nicht immun gegen die traditionellen Muster der Geschichtsschreibung und produzieren daher oft parallele biografische Schriften von Künstler*innen, die bisher vernachlässigt oder vergessen wurden. Darin sieht Schade eine möglicherweise erfolgreichere Variante einer „feministischen“ Neuinterpretation, da die zunehmende Popularisierung historischer und zeitgemäßer Künstler*innen eine Chance darstellt, geschichtlich Ausgeschlossenes innerhalb des kunsthistorischen Kanons sichtbar zu machen, ohne das Schema der Künstler*innenbiografie selbst in Frage stellen zu müssen.

Eine Kunstgeschichte, die sich mit kritischen Werken zeitgenössischer Künstlerinnen auseinandersetzen will, sieht sich mit einer paradoxen Aufgabe konfrontiert: Einerseits sollte sie biografische, geographische und nationale Zuschreibungen vornehmen, da dies gewissermaßen eine ihrer Kernaktivitäten des wissenschaftlichen Arbeitens ist. Auf diese Weise generiert sie beispielsweise auch Investitionen (Drittmittel) sowohl von privater als auch von staatlicher Seite, die von einem besonderen Interesse an der Begründung biografischer und nationaler Identitäten zeugen.

Andererseits muss sie auch ihre Methoden zur Produktion von Biografien, Werkverzeichnissen, monografischen und biografischen Ausstellungsinhalten hinterfragen, die in entscheidendem Maße wertenden und fiktiven Charakter haben. Ein erster Schritt dieser

Reflexion nach Schade, wäre daher, anzunehmen, dass Künstler*innenbiografien fiktiv sind, und die Muster der Produktion solcher Fiktionen zu ergründen; ein zweiter, über die Funktionen zu reflektieren, welche sie dadurch generieren (Schade 2005:55).

Wer verfasst die Biografie einer Künstler*innen und zu welchem Zweck? Waren es die Künstler*innen selbst, oder Zeitzeugen/Zeitzeuginnen? Wer hat diese Art der Biografieforschung angesetzt und finanziert? Welche zusätzliche Information in Bezug auf die ausgestellte Kunst bietet der Kontext ihres Lebens und was soll sie den Besucher*innen einer Ausstellungen vermitteln?

Diese Fragen werden im Rahmen des Kuratierens und des Kuratierten jedoch meist nicht gestellt oder beantwortet, da Fiktion nicht als wissenschaftliche Form des Schreibens gilt, wenn man an traditionellen Vorstellungen von Wissenschaft festhält, die die universelle Gültigkeit und Objektivität, sowie die (scheinbare) Neutralität von Aussagen beansprucht.

Nachdem Kunstgeschichte als Wissenschaft jedoch generell stark von gewissen sozio-historischen Interpretationsansätzen abhängig ist, wird die Aufnahme von persönlichen Schriften zur Konstruktion von beispielsweise Biografien, die zu Aussagen führt, die heute allgemein als wissenschaftlich gelten können, als solche gehandhabt, im Sinne einer Situierung, Kontextualisierung, Historisierung und Analyse der Bedingungen dessen, was und wie es produziert wird (Schade 2005:56).

7.3. Geschlechter(un)gleichheit

Die Auseinandersetzung mit Geschlechteridentitäten und deren Repräsentation stellt einen zentralen Diskurs innerhalb der zeitgenössischen Kunsttheorie dar. Insbesondere die Inszenierung kann hierbei wesentlich dazu beigetragen, die kulturelle Konzeption der Geschlechter, sowie die damit verbundene Ordnung sozialer und ästhetischer Kategorien zu hinterfragen. In diesem Zusammenhang werden die geschaffenen Kunstwerke zum reflexiven Medium, das sowohl die gesellschaftlichen Bedingungen von Gender als auch die Mechanismen seiner Zuschreibung visualisieren können.

Wenn es innerhalb eines feministischen Kunstprojektes möglich wäre, die Rolle des Genders, sowie die Schwierigkeit dieses Anpassungsprozesses abzuleiten und zugleich eine Definition des „normalen“ Geschlechts, oder sexuellen Identität zu schaffen, könnte man ebenfalls die sich daraus ergebenden Kunstwerke in binäre Unterschiede aufteilen: Dies würde eine Kunst, die bestehende Geschlechterrollen kritisiert und hinterfragt, von jener unterscheiden, die in einer stellvertretenden Funktion der Kunstschaffenden unabhängig

derartiger Zuordnungen geschaffen wurde, und ausschließlich das (Kunst-)Objekt thematisiert.

Die meisten feministischen Theorieansätze stimmen allerdings überein, dass solange keine soziale Gleichstellung der Geschlechter in der Gesellschaft und Kreativwirtschaft als Basis solch einer Zuweisung gegeben ist, auch keine einheitliche oder ganzheitliche Gender-Definition für Künstler*innen gewährleistet werden kann.

Richter befindet es als wichtig, sich auch in der Kunstwelt der Position der Frau im Patriarchat bewusst zu sein, denn ihnen wird als Künstlerinnen insofern die Stellung als Subjekt verweigert, als dass es von der dominanten (männlichen) Rolle des Status quo bestimmt wird. Im kreativen Rahmen und dem künstlerischen Ausdruck kann und soll mit der Erwartungshaltung von Geschlechterrollen gespielt werden und, oder gegebenenfalls auch durch die Nachahmung „männlich“-assoziierten Verhaltens oder Aussehens, die Subjektposition von Künstlerinnen zu eigen gemacht werden, dennoch müsste man sich dieser Nachahmung bewusst werden und weiterhin aus der Perspektive der Minderheit als Frauen Forderungen an die herrschenden Systeme der Gesellschaft stellen (Richter 2016:64).

Insbesondere im künstlerischen Bereich – auch beim Kuratieren und an kreativen Bildungsinstitutionen – wo das Ungleichgewicht der Geschlechter und der Hierarchieverhältnisse immer noch in vollem Gange sind, und solange die meisten Spitzenpositionen an Universitäten, am Kunstmarkt und in administrativen Berufen nach wie vor männlich besetzt sind, sollte weiterhin an der quantitativen Einstufung und Unterscheidung von Männern und Frauen in Quoten festgehalten werden.

Jene Forderungen und einleitende Schritte in Richtung einer gleichberechtigten Repräsentation müssen daher, als vorübergehende Strategie, in der oft binäre Gender-Opposition aufrechterhalten wird, statt als Lösungsansatz, eher als eine unterstützende Struktur auf dem Weg zu mehr Vielfalt und Multiplizität jenseits festgesetzter Kategorien fungieren.

Auf Ausstellungen übertragen, hieße das, den Kontext des Ausgestellten stets zu hinterfragen und mit kuratorischen Methoden die Autorschaft des Wahrheits- und Qualitätsdiskurses einer Ausstellung kritisch zu betrachten. Aus feministischer Perspektive bedeutet das, dass Institutionskritik in die Projekte eingebettet sein sollte. Dies würde natürlich bedeuten, dass jede Art der hierarchischen Positionierung zwischen Kurator*innen und Künstler*innen ebenfalls transparent offengelegt und hinterfragt werden müsste.

7.4. Museumsbesuche und Demografie

Die Geschlechterrepräsentation bei Museumsbesuchen wird zunehmend als relevantes Thema in der Demografie und statistischen Forschung anerkannt, Museen im asiatischen Raum

wurden aus der Geschlechterperspektive jedoch bisher weniger erforscht als jene im Westen. Koreanische Museen bilden hier keine Ausnahme, wobei die meisten Datenerhebungen aus wirtschaftlichen Hintergründen oder Marketing-Interessen für Profitmaximierung angesetzt werden, und von Seiten der Regierung oder der Kulturministerien nur äußerst selten Zahlen in Bezug auf staatliche Museen veröffentlicht werden.

In den letzten Jahrzehnten hat die Zahl der Museen in der Republik Korea stetig zugenommen und belief sich im Jahr 2018 auf insgesamt 1.124 (Ministerium für Kultur, Sport und Tourismus 2020). Besucherinnen sind in der Statistik hierbei nicht unerheblich; speziell im Bereich der privaten Museen sind über 70 % der Besucher*innen weiblich. Die größte Altersgruppe stellen die 20- bis 30-Jährigen, gefolgt von den 30- bis 40-Jährigen dar. In großen Metropolen wie Seoul ist der Besuch von Kunstmuseen mit Freund*innen, als Aktivität bei Verabredungen oder mit Kindern mittlerweile zu einer beliebten Freizeitbeschäftigung und einem festen Bestandteil des urbanen Lebensstils für Frauen geworden. Jedoch führt die Kenntnis der durchschnittlichen Zusammensetzung des Museumspublikums nicht unbedingt zu einem feministischen Ansatz bei der Umsetzung von Thematik und Inhalt der Ausstellungen. Das Genderbewusstsein in Präsentationen und Ausstellungstexten ist je nach Leitung und Initiative des jeweiligen Museums unterschiedlich ausgeprägt (Kwon 2020:1).

Eine im November 2019 im Nationalmuseum für Zeitgeschichte Koreas durchgeführte Studie vor Ort identifizierte beispielsweise nur vier der 550 in den Dauerausstellungen ausgestellten Objekte, die in direktem Zusammenhang mit Frauen als Hauptakteurinnen standen. Die moderne Geschichte Koreas wird hauptsächlich als Resultat männlicher Handlungen erzählt, und Frauen wurden nur im Hintergrund erwähnt, als Mütter und Opfer, die die sie betreffenden Ereignisse passiv miterlebten, oder als Konsumentinnen der Populärkultur. Auch andere staatliche Museen bieten weitgehend männlich-zentrierte Erzählungen von Geschichte und Kultur und halten damit eine patriarchalische Gesellschaftstradition aufrecht, die das Land seit Jahrhunderten beherrscht (Kwon 2020:2).

Auf die einschlägige Verdeutlichung einer Frauen-Perspektive und Archivierung von Biografien prominenter weiblicher Persönlichkeiten haben sich tatsächlich erst drei Museen in Korea spezialisiert: neben der 2002 unter der Leitung des Ministeriums für (Geschlechter-)Gleichstellung und Familie gegründeten *National Women's History Exhibition Hall* (Kungnibyösöngsajönshigwan 국립여성사전시관), die der Illustration der Signifikanz der Rolle von Frauen in der Geschichte Koreas dient; das Haenyö-Museum (Haenyöbangmulgwan 해녀박물관) auf Cheju, das das Leben der ausschließlich weiblichen

Taucherinnen der Insel, ihren Beruf als Haupteinkommen der lokalen Familien und ihr einzigartiges ökofeministisches Sozialsystem beleuchtet, und das *War and Women's Human Rights Museum* (Chõnjaenggwayösõngin'gwõnbangmulgwan 전쟁과여성인권박물관), welches als Bildungs- und Aufklärungsplattform gegen geschlechterspezifische sexuelle Gewalt dient und den sogenannten Trostfrauen des 2. Weltkriegs, die bis heute keine offizielle Anerkennung oder Entschädigung erhalten haben, gewidmet ist (Kwon 2020:4).

Noch seltener ist es allerdings, ein Museum für Kunst ausschließlich von Frauen zu finden, nachdem bis dato noch keine solche Institution in Korea existiert.

7.5. Statistik und Studienergebnisse

Museumsbesuche werden in Umfragen vor allem von der Generation der Millennials als einer ihrer präferierten Freizeitaktivitäten angegeben.

Die meisten Studien, welche zur Aufschlüsselung einer Besucher*innendemografie in den Museen Koreas durchgeführt wurden, deuten auf eine Mehrzahl an weiblichen Besucher*innen hin, die sich in den häufigsten Fällen in einer Altersspanne zwischen zwanzig und vierzig Jahren befinden und meist studieren, oder einen Abschluss im Bereich der Geisteswissenschaften absolviert haben. Diese Statistik-Ergebnisse könnten darauf zurückzuführen sein, dass Frauen im Allgemeinen häufiger Museen besuchen als Männer (Jeong/Lee 2006:965).

Eine 2019 angesetzte Studie von Park, Han und Lee, welche die Besuchsgründe für Museen anhand von Fragebögen-Antworten in Kategorien interpretiert hat, unterscheidet diese in folgende drei Besucher*innen-Gruppen: Kunstinteressierte, Wissensorientierte und soziale Begleitpersonen (Park, Han et al. 2019).

Kunstinteressierte gehen in ihrer Freizeit aus künstlerischen, und persönlichen, eher als aus sozialen Gründen ins Museum. Daher bevorzugen sie es, Ausstellungen alleine zu besuchen oder potenziell eine kuratorische Führung in Anspruch zu nehmen.

Wissensorientierte erklären ihre Besuchsgründe mit Weiterbildungsintentionen und neigen eher zu kognitiver Wertschätzung der Kunst, während ihre Besuchskonstellation sich meist aus kleinen Gruppen, wie Familienmitgliedern oder dem Freundeskreis zusammensetzt.

Soziale Begleitpersonen zeigen wenig Eigeninitiative, und geben über die sozialen und zwischenmenschlichen Gründe, im Rahmen von Verabredungen bei Museumsbesuchen, keine Motive der Weiterbildung, emotionaler oder kognitiver Wertschätzung an.

Die dabei hervorgegangenen demografischen und soziologischen Aspekte der

jeweiligen Gruppen zeigen, dass sowohl die Kunstinteressierten als auch die Wissensorientierten überwiegend weiblich sind, soziale Begleitpersonen wiederum fast ausschließlich männlich.

Kunstinteressierte weisen einen überdurchschnittlichen Anteil an Hochschulabsolvent*innen zwischen 30 und 50 auf, die oftmals im Kunstbereich arbeiten, während die Wissensorientierten im Durchschnitt etwas jünger (zwischen 20 und 40), und ihre angegebenen Berufsgruppen ein breiteres Spektrum, von Hausfrauen bis Beamt*innen, umfasst. Die durchschnittliche soziale Begleitperson ist männlich, zwischen 30 und 50 Jahren alt, hat die Pflichtschulbildung absolviert, ist angestellt oder im Service tätig und besucht das Museum mit einer Freund*in oder einem Familienmitglied (Park, Han et al. 2019:44).

Wie aus den vorhandenen Zahlen hervorgeht, gibt es eine eindeutige Diskrepanz zwischen der vorwiegend männlichen Direktion von Museen, und den von Männern besetzten Führungspositionen in Kunstinstitutionen, sowie Kuratoren und Ausstellungsleitungen und dem überwiegend weiblichen Zielpublikum an Museumsbesucher*innen und Kunstinteressierten. Für eine entsprechende Repräsentation von sowohl Künstlerinnen als auch Museumsbesucherinnen, Museumsleitung und Kuratierung müssten demnach im Sinne einer Geschlechter-Chancengleichheit mehr weibliche Kunsträume geschaffen werden, was sich allerdings unter den Machtverhältnissen der gängigen Strukturen nicht bewerkstelligen lässt.

Die Frage nach Geschlechter-Chancengleichheit im kuratorischen Kontext verweist zusätzlich auf die strukturelle Verankerung patriarchaler Bewertungssysteme innerhalb musealer Institutionen. Museen fungieren nicht nur als Orte der Repräsentation, sondern auch als Akteure, die durch ihre Auswahl- und Präsentationspraxis hegemoniale Vorstellungen von Qualität und künstlerischem Wert reproduzieren. Diese sogenannten Qualitätsstandards sind historisch in elitäre Diskurse eingebettet, welche maßgeblich bestimmen, was als „hohe Kunst“ gilt. Museen agieren so als *Gatekeeper*, die über die Kanonisierung künstlerischer Positionen entscheiden und damit Hierarchien zwischen ausstellungswürdiger Kunst und vermeintlich zweitrangigen Ausdrucksformen stabilisieren. Eine kunsthistorische Neuauslegung anhand der feministischen Perspektive verdeutlicht, dass diese Qualitätsmaßstäbe keineswegs neutral sind, sondern aus einem männlich dominierten Kunstbegriff hervorgehen, der das Werk von Künstlerinnen systematisch marginalisiert.

Insbesondere gestalterische Praktiken von Frauen innerhalb dieser Ordnung wurden historisch und werden auch in zeitgemäßem Design häufig marginalisiert, indem man sie als Handwerk klassifiziert und so entwertet. Solche Zuschreibungen manifestieren eine symbolische Hierarchie, die ästhetische Urteile mit sozialen Differenzkategorien verschränkt.

Eine geschlechtergerechte Kuratierung erfordert daher die Dekonstruktion dieser institutionellen Normen sowie eine kritische Reflexion des kuratorischen Entscheidungsprozesses als Teil eines umfassenderen, machtkritischen Diskurses. Eine feministische kuratorische Praxis muss daher nicht nur Fragen der Repräsentation, sondern auch die epistemischen Grundlagen musealer Bewertungsprozesse reflektieren und alternative Formen der Sichtbarmachung weiblicher und queerer Kunstproduktion entwickeln.

7.6. Alternative Präsentationsmöglichkeiten

Vor dem Hintergrund, dass gegenwärtig sowohl in Korea als auch weltweit ein erheblicher Anteil der Studierenden und Absolvent*innen in den kreativen Disziplinen sowie in den Geisteswissenschaften weiblich ist und soziologische Studien zudem belegen, dass Frauen die Mehrheit an Museumsbesucher*innen ausmachen, stellt sich die Frage nach den Ursachen für die fortbestehende Unterrepräsentation weiblicher Akteur*innen in Kunstinstitutionen und Museen, insbesondere in den Bereichen der angewandten Kunst, der Forschung und der Administration.

Die kunsthistorische Forschung agiert nie in einem neutralen Raum, sondern ist stets in gesellschaftliche und kulturelle Diskurse eingebettet. In Korea formierte sich, wie aus den bisherigen Kapiteln hervorgeht, ab Mitte der 1980er Jahre eine eigene feministische Kunstsprache und Ausdrucksform, die zunächst innerhalb binärer Denkstrukturen – etwa zwischen Kunst und Politik oder Männern und Frauen – verortet war und auch dementsprechend nach außen hin präsentiert wurde. Der Versuch der 1990er Jahre, einen „postmodernen Feminismus“ als Alternative zum männlich dominierten Modernismus zu etablieren, erwies sich als ambivalent, da er die modernistische Dichotomie reproduzierte und die Definition feministischer Kunst verunklarte (Cho 2020:119).

Nach Shin muss künftige feministische Kunstkritik daher zunehmend intersektional ausgerichtet sein und Geschlecht, Ethnie und Klasse gleichermaßen berücksichtigen. Im globalen Kunstdiskurs bleibt die Auseinandersetzung mit der Legitimität koreanischer Kunst sowie die Etablierung einer eigenständigen kunsthistorischen Position feministischer Kunst zentral (Shin 2008:59).

Youngmin Moon berichtet über interessante Forschungsergebnisse aus Interviews mit sieben Kurator*innen und Künstler*innen, die außerhalb Südkoreas aktiv sind und Ausstellungen zeitgenössischer koreanischer Kunst für ein internationales Publikum organisiert oder veranstaltet haben. Moon fragte Kurator*innen, die sich für die Überwindung des Nationalstaatsrahmens einsetzen, wie es möglich sei, die Spezifik koreanischer Kunst

völlig unabhängig von ihrem soziohistorischen Kontext zu betrachten. Die „Entterritorialisierung der Kunst“ mache es ihr unmöglich, die Kunstwerke „in ihrem grundlegendsten Kontext“ zu betrachten [...] (zit. n. Cho 1 2020). Sie glaubt, dass der nationale Rahmen weiterhin produktive Möglichkeiten bietet, da Südkorea seine postkolonialen Bedingungen noch nicht vollständig bewältigt hat und der Prozess der Nationsbildung noch andauert. Moon ist der Ansicht, dass dafür ein Dialog zwischen verschiedenen Nationalstaaten und unterschiedlichen Kulturen notwendig ist. Kunst ist demnach kein statischer Definitionsbegriff, sondern vielmehr ein Adjektiv, das das Umstehende oder Situative offenbart (Cho 1 2020:211).

7.6.1. *Global Feminism* = universelle Lesart von Kunstwerken?

Die Interpretation und Analyse koreanischer Kunstwerke von Künstlerinnen basiert primär auf Ausstellungskatalogen, verfasst von Kurator*innen lokaler Museen und Galerien, Veranstalter*innen von Kunstpreisen oder Förderungstiftungen. Die Globalisierung der Kunstwelt im Allgemeinen und die zunehmende Verbreitung internationaler Ausstellungen und Kunstmessen, wie Biennalen, scheinen einen revolutionären Wandel in der zeitgenössischen Kunst widerzuspiegeln. Die Kluft zwischen dem sogenannten Mainstream und der Peripherie in Bezug auf Nationalität oder Ethnizität wird dadurch augenscheinlich stetig geschmälert, vielmehr fließen vielfältige, facettenreiche Ströme von Praktiken und Diskursen ineinander. Nicht nur die politisch-ökonomischen Veränderungen, sondern auch die postmoderne Kritik, Feminismus und das Engagement ethnischer Minderheiten trugen zu diesem Wandel bei.

Ein sprunghafter Anstieg multikultureller Biennalen und anderer Kulturveranstaltungen weltweit – obwohl die Exotisierung von Künstler*innen aus der sogenannten „Dritten Welt“ durch diese Ausstellungen durchaus berechtigte Kritik hervorgerufen hat – rückte „nicht-westliche“ Nationen, Ethnien und Kulturen ins Rampenlicht und ermöglichte ihren Künstler*innen, global sowohl kritische als auch kommerzielle Erfolge zu erzielen. Auf den ersten Blick scheint die Kunstwelt die Universalität zugunsten der Erforschung von Diversität, Differenz und Hybridität aufgeben zu haben. Diese Entwicklung wird gemeinhin als positives Zeichen gewertet. Cho ist allerdings der Ansicht, dieses Filtersystem der Kunstwelt führe letztlich tendenziell zurück zu Homogenität. Da sich Biennalen eher an ein kosmopolitisches Kunstpublikum als an die lokale Bevölkerung richten, sind die Strukturen der Ausstellungen auf ein internationales Modell abgestimmt (Cho 1 2020:186).

Wie in allen Handelsbeziehungen gibt es auch am Kunstmarkt eine unbestreitbare Wechselwirkung zwischen globaler Wirtschaft, geopolitischem Geschehen und

internationalem Kunstbe- und Vertrieb. In diesem Sinne fungiert „globale“ Kunst als ergänzendes System des Freihandels, was sich im veränderten Trend des Sponsorings, beispielsweise durch Unternehmen, widerspiegelt. Darüber hinaus umgehen Konzerne zunehmend staatliche Kulturinstitutionen, indem sie eigene Ausstellungen kuratieren und so die Agenda selbst bestimmen (Cho 1 2020:190).

Lässt sich das Marktkonzept der Handelsliberalisierung auf die globalisierte Kunstwelt anwenden, so finden sich die allgemeinen Probleme der Weltwirtschaft auch hier wieder, und erweist sich somit als Forum, in dem im Verborgenen die Logik der Homogenität vorherrscht und reproduziert wird. Dies wird noch deutlicher, wenn man die Merkmale des sozialen Raums der globalisierten Welt genauer betrachtet (Cho 1 2020:191).

Innovationen in Transport- und Kommunikationstechnologien haben durch das beschleunigte Lebenstempo im Spätkapitalismus räumliche Grenzen abgebaut. Der verschärfte Wettbewerb auf globaler Ebene sollte eigentlich zur Entstehung vielfältigerer Räume innerhalb der zunehmenden Homogenität des internationalen Austauschs führen. In dieser paradoxen Logik und dem Wunsch nach Entwicklung attraktiver regionaler Einzigartigkeit erstreckt sich Fragmentierung, Unsicherheit und ungleiche Entwicklung in der globalisierten kapitalistischen Welt, auf den sich ein Großteil der Kritik an „globaler Kunst“ konzentriert (Cho 1 2020:195).

Für Peter Weibel ist Universalismus ein Mittel, um bestimmte nationale und kulturelle Werte vor anderen zu schützen und westliche Attribute und Wertesysteme zu exportieren. Demgegenüber plädiert Weibel für Toleranz und Anerkennung des lokalen und regionalen Besonderen für eine Bereicherung aller Weltkulturen (Cho 1 2020:198).

Bedauerlicherweise führen selbst dann feministische Kunstaussstellungen, die Unterschiede und Vielfalt wertschätzen und versuchen, die Geschichte der feministischen Kunst umfassender zu untersuchen und die westlich geprägte Erzählung in Frage zu stellen, letztendlich doch meistens zu Uniformität statt Vielfalt (Cho 1 2020:199).

Khullar weist auf ein weiteres Problem des westlich-zentrierten feministischen Diskurses hin, welches „Global Feminism“ mit sich bringt. Die spezifische Geschichte des Feminismus und der modernen Kunst [in Korea] wird verschleiert oder irrelevant, da die dortigen Bewegungen mit einer universellen feministischen Kunstgeschichte verknüpft werden müssen. Der Westen bleibt das Zentrum der Wissensproduktion für die ganze Welt, paradoxerweise auch für jene Nationen, die er einst kolonisierte, und dementsprechend gilt westlicher Feminismus weiterhin als Maßstab für alle anderen Feminismen (Cho 1 2020:202).

7.6.2. Biennalen

Biennalen sind Produkte einer Art Allianz eigennütziger Akteur*innen: Unternehmen, die ihre globale Markenbekanntheit steigern wollen; Nationen, die ihre Kulturprodukte im Ausland bewerben; regionale Organisationen, die auf wirtschaftliche und kulturelle Erneuerung hoffen; akademische Einrichtungen und Universitäten, die ihr Forschungsranking verbessern möchten; und internationale Kurator*innen, die auf der Suche nach aufstrebenden Kunstschaaffenden und ihren Werken sind.

Die Teilnahme an einer Biennale ist nicht nur für die Karrieren der Künstler*innen von Vorteil, sondern stärkt auch das wirtschaftliche und kulturelle Ansehen des Landes. 1995 wurde die erste Gwangju Biennale eröffnet, die mit einem der höchsten Budgets, die je für ein staatliches Kunstprojekt bereitgestellt wurden, 1,6 Millionen Besucher anzog. Der *Pusan International Contemporary Art Fair* (PICAF) wurde 1998 eröffnet und später in Busan Biennale umbenannt. Wie Jiyeon Lee anmerkt, ist es bemerkenswert, dass Biennalen auch in Ostasien die ersten Veranstaltungen waren, die eine innovative, internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst anstrebten (Cho 1 2020:204).

Die Kombination aus der Kulturpolitik der koreanischen Regierung und dem Interesse an der sogenannten Weltkunst in der postkolonialen Ära der 1990er-Jahre führte erfolgreich zur Internationalisierung der koreanischen Gegenwartskunst. Gleichzeitig waren die Strategien des Kunstmarktes stets eng mit dieser Politik und diesen Interessen verknüpft, was zu einem stetigen BIP-Wachstum von etwa 10% jährlich führte. Während die 1990er Jahre den erfolgreichen Eintritt der koreanischen Kunst in die internationale Kunstwelt markierten, wurde das erste Jahrzehnt der 2000er Jahre als eine Periode der Entwicklung und Etablierung ihrer Internationalisierung definiert (Cho 1 2020:205).

Die (Internationale) Incheoner Künstlerinnenbiennale wurde von 2007 bis 2011 gemeinsam von der Stadt Incheon und dem Biennale-Organisationskomitee veranstaltet. Sie entstand aus einer lokalen Gruppenausstellung des Künstler*innenverbands Incheon im Jahr 2004 und wurde im Jahr 2006 internationalisiert (Kim 2012:316).

Obwohl sie von einer Kunstzeitschrift als weltweit erste und einzige internationale Biennale ausschließlich für Frauenkunst beschrieben wurde, gab es immer wieder Kontroversen um die *Incheon Women Artists' Biennale*. Infolgedessen beschloss die Stadt Incheon, sich ab 2013 nicht mehr finanziell an der Biennale zu beteiligen. Die Konflikte des Organisationskomitees konzentrierten sich auf die Frage, wie Frauenkunst die Stadt Incheon, die sich rasant zu einem wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum entwickelte, legitim repräsentieren könne. Die lokale Kunst-Szene kritisierte die konservative Haltung des

Komitees und deren mangelnde Kenntnisse über feministische und zeitgenössische Kunst, während konservative, in erster Linie männliche Stimmen aus den Kunst-Institutionen Seouls als Kulturhauptstadt, das Komitee sowohl praktisch als auch inhaltlich unterstützten und letztendlich zum Ende der Incheon Women Artist's Biennale beitrugen. Viele bekennende Feministinnen, die die feministische Kunstszene in Korea maßgeblich geprägt hatten, vermieden es gänzlich, ihre Meinung zur Biennale öffentlich zu äußern (Kim 2012 ebd.).

Anhand der Kuratierungsmöglichkeiten, die das Veranstellen von Biennalen außerhalb der musealen Institutionen bieten, lässt sich erkennen, dass sie einerseits eine Plattform für transnationale künstlerische Begegnungen darstellen und damit wesentlich zur Globalisierung zeitgenössischer Kunst beitragen, indem sie kulturellen Austausch fördern, Sichtbarkeit für aufstrebende Künstler*innen ermöglichen und zur Diversifizierung ästhetischer Perspektiven beitragen. Darüber hinaus können Biennalen positive stadt- und kulturpolitische Effekte generieren, indem sie Tourismus, lokale Infrastruktur und die internationale Wahrnehmung einer Stadt stärken, jedoch wie im Falle der Incheon Biennale, häufig hegemoniale Machtstrukturen reproduzieren. Trotz ihres globalen Anspruchs werden sie nicht selten von kuratorischen Eliten dominiert, sodass marginalisierte Stimmen weiterhin unterrepräsentiert bleiben. Außerdem kann die Tendenz kritisch verstanden werden, dass Biennalen zu Eventformaten werden, die Kunstwerke primär im Kontext von Medienwirksamkeit und Marktwerten präsentieren, was eine Kommodifizierung der Kunst begünstigt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die dadurch geförderte Ansicht zu „globalen Feminismen“ Kunstwerke oft nicht in ihren angemessenen soziokulturellen Kontext einordnet. Sie sollten vielmehr im spezifischen Kontext der koreanischen Gesellschaft, in der die Künstlerin lebt und arbeitet, verstanden werden. Als Figuren der Andersartigkeit und/oder Opfer werden (koreanische) Künstler*innen oft in die Position des „Anderen“ gedrängt, ohne die ihre westlichen Kolleg*innen Gefahr laufen, ihr eigenes Identitätsgefühl zu verlieren (Cho 1 2020:209).

7.6.3. Kunstfestivals

Wie anhand der bisher erläuterten, gängigen kuratorischen Strategien verdeutlicht wurde, sind diese historisch eng mit den institutionellen Strukturen des Kunstbetriebs verknüpft, deren Machtlogiken sich in Sammlungsstrategien, Ausstellungspolitik und Organisationshierarchien manifestieren.

Museen und vergleichbare Einrichtungen fungieren dabei nicht nur als Rahmen ästhetischer Repräsentation, sondern auch als Apparate der kulturellen und symbolischen

Ordnung, in denen patriarchale und koloniale Wissenssysteme fortgeschrieben werden.

Biennalen wiederum stehen im Spannungsfeld zwischen emanzipatorischem Potenzial und hegemonialer Reproduktion. Einerseits fördern sie globale Sichtbarkeit, kulturellen Austausch und wirtschaftliche Entwicklung; andererseits wirken die Dynamiken neoliberaler Märkte, westlicher Wissensproduktion und identitätspolitischer Instrumentalisierung auch dort fort. In diesem Kontext lässt sich feministische Kuratierung als ein Versuch verstehen, zunehmend diese Orte zu umgehen, und alternative kuratorische Ökonomien und Organisationsformen zu erproben – etwa durch die Initiierung von Kunstfestivals oder temporären Ausstellungsformaten, die von weiblichen oder mehrheitlich weiblich positionierten Akteur*innen getragen werden. Solche Projekte eröffnen Möglichkeiten für partizipative, kollektive Formen der Zusammenarbeit, die traditionelle Hierarchien von Autor*innenschaft, Expertise und Repräsentation in Frage stellen.

Als kurze Rückbesinnung auf das erste Kapitel, das die historische Zusammenfassung feministischer Bemühungen in Korea durch politisches und künstlerisches Engagement beinhaltet, sollte an dieser Stelle abermals die Entstehung erster Ausstellungsreihen im Rahmen der Frauen(kunst)bewegung erwähnt werden, welche eine gewisse Basis und Grundvoraussetzung für weitere feministische (Re-)Präsentationspraktiken geschaffen haben.

Die ab 1987 jährlich organisierten Themenausstellungen „Frauen und Realität“ (1987–1994), dienten sowohl als Plattform für die künstlerischen Arbeiten von Frauen, als auch als Impuls für einen öffentlichen Dialog und Diskurs damit assoziierter Problematiken. Ihr besonderes Augenmerk lag auf Frauenrechten im Zusammenhang mit staatlich sanktionierter Gewalt, sexueller Kommerzialisierung und Ausbeutung. Diese Auseinandersetzung wurzelte im Aktivismus von Frauenorganisationen, die die Öffentlichkeit auf Gewalt gegen Frauen aufmerksam machen sollten, insbesondere durch Vorfälle wie die sexuelle Nötigung durch die Polizeigewalt bei Protesten in Goheung und Bucheon Ende der 1980er-Jahre.

„Patjis on Parade“ (P'atchwidürüi haengjin 팔쥐들의 행진)⁵ fand 1999 im *Seoul Arts Centre* als erstes, sogenanntes „Frauenkunstfestival“ statt und wurde von der Yömiyön organisiert. Es bot eine allgemeine Einführung in die koreanische feministische Kunst und gliederte sich im Wesentlichen in zwei Teile. Im ersten Teil wurden die Kunst der Frauen in der Chosön-Dynastie und die moderne Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts thematisiert, während „Moderne Frauenkunst der 1960er- bis 1980er-Jahre nach der Befreiung“ in

⁵ Der Titel der Ausstellung spielt auf den Namen der „bösen“ Stiefschwester in einer koreanischen Volkssage der Chosön-Ära an, um die Realität von Frauen, die sich innerhalb der patriarchalischen Ordnung nicht angepasst oder tugendhaft genug verhalten, satirisch zu metaphorisieren.

Modernismus und Volkskunst unterteilt und im Foyer der Ausstellungshalle präsentiert wurde. Diese Zusammenstellung bekräftigt zwar die damalige Geschichtsauffassung, dass Frauenkunst in den 1980er-Jahren als Kampf für den postmodernen Feminismus und die Überwindung der Vergangenheit gesehen wurde, kann aber als Versuch verstanden werden, die gesamte Geschichte der koreanischen Frauenkunst und der feministischen Kunst, insbesondere der 1980er Jahre und der postmodernen feministischen Kunst der 1990er Jahre, in ein großes gemeinsames Sinneskonstrukt zusammenzufassen (Cho 2020:111).

Dieses Festival trug maßgeblich zur Erweiterung der feministischen Kunstszene bei, indem es durch aktuelle Themen und Titel, die patriarchale Werte und Geschlechterdiskriminierung unterwanderten und satirisch darstellten, Sympathien sowohl bei Künstler*innen als auch in der breiten Öffentlichkeit förderte. Die Veranstaltung zeichnete sich durch ihren Versuch aus, Dialog und Annäherung in die Gänge zu leiten, gleichzeitig aber eine kritische Haltung gegenüber der Spaltung der Kunstwelt in Minjung- und moderne Kunstströmungen zu bewahren (Kim 2024: 12).

7.6.4. Feministische Kollektive

Mitte bis Ende der 1980er-Jahre entstanden in der koreanischen Kunstszene neue Künstler*innen-Gruppen, die den avantgardistischen Ästhetizismus der 1970er-Jahre und die weit verbreitete stilistische und ideologische Uniformität der politischen Kunst der 1980er-Jahre ablehnten. Kleine Gruppierungen, die von der Sensibilität einer neuen Generation geprägt waren, führten die pluralistischen und dekonstruktivistischen Strömungen der koreanischen Postmoderne an und propagierten Post-Ideologie.

Kollektive fungierten als Ventil und feministisches Übungsfeld der 1990er-Jahre und kreierten eine vielseitigere Formsprache, indem sie die gängigen Kunstströmungen der Zeit vereinten und vermischten und so zeitgemäße Kunstwerke schufen, die sich einer postmodernen Bildsprache bedienten, um kritische Inhalte der Gesellschaft und ihrer Zeit zu beleuchten. Als Antwort auf den Ruf einer Ära nach der volkstümlichen Minjung-Kunst griffen sie auf Populärkultur und Medien wie Fotografie, Werbung und Cartoons zurück und erregten mit kontroversen ästhetischen Experimenten die Aufmerksamkeit der Kunstwelt. Letztendlich handelte es sich jedoch in den meisten Fällen um kurzlebige Zusammenarbeit, die sich nicht zu einem feministischen Kollektiv entwickelten. In diesem Zusammenhang ist die Relevanz von *Ipgim* erneut deutlich zu erwähnen.

Nachdem das rein weiblich besetzte Kollektiv 1997 von Jung Jungyeob und anderen feministischen Künstlerinnen und Kuratorinnen, damals in ihren Dreißigern gegründet wurde,

gilt sie gegenwärtig als die am längsten bestehende, ausdrücklich feministische Gruppierung. *Ipgim* bedeutet auf Koreanisch „Atem“, und wie der Name andeutet, kamen die Mitglieder zusammen, um durch die Wärme des einzigartigen Atems der Frauen neues Leben in die erkaltete Kunstlandschaft einzuhauchen. Sie erregten große Aufmerksamkeit in feministischen Kreisen mit rund dreißig verschiedenen Projekten, die Botschaften der Heilung für die Leiden von Mensch, Natur und Gesellschaft vermittelten, Marginalisierte und Minderheiten zu ermutigen versuchten, und die unausgesprochenen Wünsche und Bedürfnisse von Frauen sichtbar machen sollten. *Ipgim* trug den Bei-Titel „Feministische Künstlerinnenprojektgruppe“ und wurde diesem Namen mit Projekten gerecht, die verschiedene Medien und Genres wie Malerei, Installation, Animation, Multimedia, Performance und Events umfassten (Kim 2024:318).

Ihr spielerischer, aber sozialkritischer Geist, ihr praktisches Handeln, ihr öffentliches Bewusstsein und ihre Präsentation als Sprachrohr für Frauen werden in ihren „Lebensprojekten“ deutlich, darunter „Jip-saram's Jip, house of house wife“ in der VODA Gallery, Seoul im Jahr 2000, „The goddess in us“, 2001; „Island Survivor“ auf der Busan Biennale, 2004; „Disappearing Women“ auf dem Seoul Women's Plaza, 2005; „The Offering Table: Women Activist Artists from Korea“ im Mills College Art Museum, Oakland, 2008; „Photography and Society: Social Art“, Daejeon Museum of Art, 2013; und „Matters of Women“, im Kunstmuseum der Nationaluniversität Seoul, 2018.

Das wohl repräsentativste Projekt von *Ipgim* war „The New Millennia Art Festival, A-Bang-Gung: Jongmyo Seized Project“: ein subversives und humorvolles Produkt des Aktivismus, das auf sorgfältiger Planung und akribischer Ausführung beruhte. Der Titel „A-Bang-Gung“ (Abanggung 아방궁) bedeutet auf Koreanisch „luxuriöser Ort“ oder Palast und ist gleichzeitig ein Homonym eines zusammengesetzten Wortes, das „schöne und ungebändigte Gebärmutter“ bedeutet.

Die Künstlerinnen besetzten den Jongmyo-Schrein in Seoul, ein Symbol monarchischer und konfuzianischer Kultur – sinnbildlich ein Angriff auf eine uneinnehmbare Bastion des Patriarchats – und versuchten so die autoritäre, repressive Männerkultur mit femininen Elementen wie Spiel, Kleidung und Körper zu persiflieren. Sie inszenierten die Geburt eines Kindes in einem zehn Meter langen, stofflichen Gebärmuttertunnel und hüllten den gesamten Schreinpark in traditionelle Hanbok-Röcke, die wie Siegesfahnen im Wind wehten.

„A-Bang-Gung“ verwandelte eine visuelle Ausstellung in ein synästhetisches Erlebnis und positionierte sich als basisdemokratisches Festival, das alle Arten von gesellschaftlichen

Tabus in Frage stellte. *Ipgims* provokante Arbeit auf dem Höhepunkt des Dekonstruktivismus in den späten 1990er Jahren in Korea erinnert an die Aktivitäten der Guerrilla Girls, die Mitte der 1980er Jahre in den USA den aktivistischen und separatistischen Feminismus der 1970er Jahre wiederbelebten. Indem *Ipgim* Elemente der fundamentalen und universellen Position des Essentialismus teilte, praktizierten sie radikale Kunst durch eindeutige und unmissverständliche feministische Formsprache (Kim 2024:319).

In den 2000er Jahren erlebte die koreanische Kunstszene einen Boom von meist gemischtgeschlechtlichen Künstler*innenkollektiven, die mit problemorientierten, kritischen Arbeiten Aufmerksamkeit erregten und schnell lokal populär wurden. Zu den bekanntesten Beispielen zählten Mixrice, das 2002 seine Aktivitäten aufnahm und Fotografie, Video, Comics und Wandmalereien nutzte, um sich mit Themen die Menschenrechte betreffend auseinanderzusetzen.

Mitte bis Ende der 2000er-Jahre führten Veränderungen im politischen Umfeld und die Auswirkungen des Neoliberalismus zu einer vorübergehenden Stagnation der Aktivitäten progressiver politischer Gruppen, darunter auch feministischer und kultureller. Doch der radikale Feminismus erlebte nach dem Aufkommen der #MeToo-Bewegung 2015 und dem Femizid in der Seouler U-Bahn 2016 ein Comeback, was auch im Zusammenhang mit den Aktivistinnen der „Candlelight Girls“ stand, die im Zuge ihrer Kerzenlichtdemonstrationen in Korea zu wichtigen Akteur*innen des gewaltlosen politischen Widerstands wurden und sich dabei öffentlich als Feministinnen etablierten. Zusätzlich solidarisierten sie sich in Gemeinschaften und Netzwerken, die sich für die Rechte von diskriminierten und gefährdeten Minderheiten, wie LGBTQIA+-Menschen einsetzten (Kim 2024:318).

Eine queere Sensibilität, die in den 2000er Jahren aufkam erlebte in den 2010er Jahren einen Aufschwung und wurde parallel dazu verstärkt, dass sich Gruppen über soziale Netzwerke zusammenschließen konnten. Die *Association of Women Artists* (AWA), die *Women's Association of Culture and Arts* (WACA) und *Louise the Women* entstanden nach Vorfällen sexueller Übergriffe an Frauen in der Kunstbranche. Diese Gruppierungen, die das Verhältnis zwischen Kunst und sozialen Bewegungen erforschten, organisieren verschiedene Projekte und Workshops, die unter anderem Aufklärung über sexuelle Gleichstellung für Künstlerinnen beinhalteten. Diese Aktivitäten haben zudem dazu beigetragen, praktische Erfolge in Hinblick auf die Entkriminalisierung von Abtreibung und die Verschärfung von Strafen für digitale sexuelle Ausbeutung zu erzielen.

Seit 2015 prägen den Kulturbereich vor allem Kollektive, die Erfahrungen des Wandels von Zeit und Perspektiven experimentell visualisieren und öffentlich oder online teilen. Dieses

Phänomen wird von den sogenannten *Net Femi* (Online-Feministinnen, die im ersten Kapitel ausführlicher behandelt werden), wie *Agrafa Society* oder *No New Work* angeführt (Kim 2024:318).

In einem 2019 von der *Agrafa Society* abgehaltenen Interview mit einigen Künstlerinnen der *Ipgim*-Gruppe äußerte sich Jung Jungyeob zur Arbeit des feministischen Kollektivs. Das ursprüngliche Ziel ihres Projekts A-Bang-Gung bestand darin, den Vorfall im Jongmyo-Park künstlerisch zu dokumentieren und öffentlich sichtbar zu machen (Sim 2019).

Was als alternative Kunstveranstaltung zur gesellschaftlichen Kritik an der patriarchalen und alteingesessenen Autorität geplant war, wurde ironischerweise von einflussreichen traditionell-koreanischen Familienklans und konfuzianischen Gruppierungen beanstandet und unterbrochen, was 2003 sogar zu einer öffentlichen Klage von Seiten Ipgims führte, welche die unrechtmäßige Auflösung des Projekts rechtlich angefochten hatte, und den Rechtsstreit schließlich in ihrem Sinne entscheiden konnte. Infolgedessen organisierte das Kollektiv eine Straßenperformance in Zusammenarbeit mit verschiedenen Frauenorganisationen und bestätigte so die Notwendigkeit eines Diskurses über Frauenkunst und ihre dadurch ausgedrückte Solidarität (Kim 2022:138).

Durch die Bildung einer verkleideten *Task Force*, die durch die Schrein-Anlagen marschierte und dem Ansetzen einer Pressekonferenz sollte insbesondere auf die gewaltsame Auflösung des Frauenfestivals aufmerksam gemacht werden. Die geplante Performance, bei der die Teilnehmenden in aus Polizei- und Militäruniformen gefertigten Partykleidern tanzten, verstand sich als künstlerischer Akt gegen die gesellschaftliche Normierung und Unterdrückung von Diversität (Sim 2019).

Die Künstlerin reflektiert dabei die Spannung zwischen dem „geschützten Raum“ des Museums, und der Konfrontation mit patriarchalen Strukturen im öffentlichen Raum:

Es war für Künstler*innen in Ordnung, in den Museen alles zu machen. Das bedeutete aber auch, dass das Museum ein friedlicher, defensiver Ort [...] ist. Ein Schritt hinaus, und man stößt mit der Rohheit des Alltags, dem Patriarchat und der Realität, zusammen. [...] Wir haben viele verschiedene Versuche unternommen, berühmte Kunstwerke zu parodieren und verschiedene Objekte zu schaffen, aber wir haben nie an unserer Professionalität oder künstlerischen Qualität gezweifelt. [...] Aber wenn andere unsere Arbeit bewerten – nein, eigentlich bin ich mir nicht sicher, ob die Kunstwelt uns jemals speziell bewertet hat. Unsere Arbeit wurde einfach als Ereignis wahrgenommen. [...] So hängen Werke normalerweise nicht in Galerien. [...] Ebenso sollten die Perspektiven auf Kunst je nach Ort, Künstler*in und Intention vielfältig sein, aber es gibt zu viele Kunstformen, die keinen Eingang in die Galerie finden, wenn die Bewertung nur anhand eines ästhetischen Standards innerhalb (dieser) erfolgt. (Jung 2019)

Obwohl die Künstler*innen ihre Professionalität und künstlerische Qualität nie infrage stellten, ist ihre Arbeit in ihrer Rezeption kaum als Kunst, sondern vielmehr als (Protest-)Aktion oder Aktivismus wahrgenommen worden. Diese Wahrnehmung verdeutlicht, dass die Bewertung von Kunst oftmals an traditionellen ästhetischen Maßstäben und am Definitionsrahmen, der von Kunstinstitutionen und ihrer Leitung vorgegeben wird, festhält, und dadurch alternative künstlerische Ausdrucksformen ausgrenzt.

Wenn man sich mit den bestehenden gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen befasst, die das Ausstellen und die Finanzierung von Kunst in sowohl musealen Institutionen, als auch im öffentlichen Raum ermöglichen und gleichzeitig diktieren, sowie im Rahmen der Informationsverbreitung und medialen Berichterstattung und Kritik Einfluss auf ihre Rezeption haben, kristallisieren sich ähnliche sozio-politische Hierarchien heraus, wie sie in vielen anderen Aspekten der Gesellschaft durch alteingesessene Traditionen und Praktiken vorzufinden sind, welche durch das Patriarchat verstärkt werden, und die es im Sinne einer feministischen Kuratierung gilt, anzuerkennen, kritisch zu betrachten, und mögliche Alternativen zu finden.

Die Recherche von kontemporären Kunstkollektiven zeigt, dass die Grenzen zwischen feministischer Kunst und politischem Aktivismus im öffentlichen Raum zunehmend verschwimmen. Künstlerische Ausdrucksformen fungieren nicht nur als ästhetische Kommentare, sondern als aktive Interventionen in gesellschaftliche Machtstrukturen. Feministische Kunst im öffentlichen Raum transformiert alltägliche Orte in politische Bühnen, auf denen Fragen nach Sichtbarkeit, Körper, Geschlecht, Beteiligung und Repräsentation neu verhandelt werden. Durch performative, partizipative und oftmals kollektive Praktiken wird der öffentliche Raum zu einem Ort des Widerstands, aber auch der Solidarität und Selbstermächtigung.

Zugleich verdeutlicht dieses Kapitel, dass die Verschränkung von Kunst und Aktivismus strategische Spannungen birgt: Zwischen künstlerischer Autonomie und politischer Zweckgebundenheit, zwischen institutioneller Anerkennung und subversiver Praxis. Dennoch liegt gerade in dieser Ambivalenz das emanzipatorische Potenzial feministischer Kunst – sie bleibt offen, wandelbar und situativ, und kann dadurch auf aktuelle gesellschaftliche Dynamiken reagieren.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass feministische Kunst im öffentlichen Raum nicht nur als ästhetische Praxis, sondern als Form politischer Handlung verstanden werden muss, die Diskurse verschiebt, Systeme hinterfragt und neue Formen kollektiver Erfahrung ermöglicht.

8. Fazit

Zur abschließenden Zusammenfassung der in den behandelten Themenfeldern gewonnenen Ergebnisse ist es erforderlich, sich auf die im Rahmen der vorangegangenen Recherche und Analyse formulierte Ausgangsfrage zurückzubedenken, wie zeitgenössische koreanische Künstlerinnen feministische Perspektiven mit Hilfe von bewusster Materialwahl verhandeln, wie diese Inhalte visuell kommuniziert werden und inwiefern kuratorische Strategien diese Praktiken in der Auseinandersetzung mit historischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen reflektieren oder transformieren. Ziel war es, feministische koreanische Kunst nicht als periphere oder nachgeordnete Erscheinung innerhalb einer globalen Kunstgeschichte zu betrachten, sondern ihre spezifischen Bedingungen und Ausdrucksformen sichtbar zu machen.

Feminismus ist historisch betrachtet, aber auch im gegenwärtigen Korea ein hochgradig umkämpfter und politisierter Begriff, dessen öffentliche Artikulation für Künstlerinnen mit sozialen Risiken, Diskriminierung, Ausgrenzung und teils konkreter Bedrohung einhergehen kann. Vor diesem Hintergrund erhält das explizite Bekenntnis zum Feminismus in der künstlerischen Praxis eine besondere Bedeutung. Die Entscheidung, ausschließlich Positionen zu analysieren, deren Urheberinnen sich selbst als feministisch verstehen oder ihre Arbeiten bewusst in diesem Kontext verorten, erwies sich daher nicht nur als methodisch sinnvoll, sondern auch als politisch reflektiert. Sie minimiert subjektive Zuschreibungen und berücksichtigt zugleich die gegenwärtige sozio-politische Lage, in der feministische Selbstbezeichnung bereits als politischer Aktivismus verstanden werden kann.

Zentral für die Analyse war die Materialität von Holz als künstlerisches Medium. Holz erwies sich als ein vielschichtiger Bedeutungsträger, der sowohl auf symbolischer, als auch auf einer materiellen Ebene feministische Lesearten ermöglicht. In der Verbindung von Natur, Körperlichkeit, Vergänglichkeit und handwerklicher Praxis spiegelt sich eine lange kulturhistorische Tradition, in der Holz zugleich mit Alltäglichkeit, Hausarbeit und weiblich konnotierten Tätigkeiten assoziiert wurde. Gerade diese historisch abgewerteten Zuschreibungen werden von den drei untersuchten Künstlerinnen bewusst aufgegriffen, transformiert und politisiert. Holz fungiert damit nicht nur als Werkstoff, sondern als diskursives Mittel, um in seiner Formsprache Machtverhältnisse innerhalb der Kunstgeschichte, Gesellschaft, des Geschlechts und Gender sichtbar zu machen.

Die Dichotomie der strukturellen Nähe der universellen, gesellschaftlichen Wahrnehmung von Frauen und Zuschreibungen der Natur, während Männlichkeit mit Kultur

und höherer sozialer Wertigkeit verbunden wird, lässt sich sowohl in der historischen Rezeption von Künstlerinnen, als auch der Bewertung handwerklicher Medien, bis hin zu größtenteils männlich besetzten Kultur- und Kunstinstitutionen nachvollziehen. Indem feministische, koreanische Künstlerinnen Holz als Material bewusst in einen zeitgenössischen, konzeptuellen und systematischen Kunstkontext überführen, wird diese Hierarchie hinterfragt und unterlaufen. Handwerk wird zur politischen Geste, Materialität zur Kritik an einer männlich dominierten Kunstwelt und deren Kanonbildung und die Kunstwerke ein Manifest ihrer Entstehungsbedingungen und nicht zuletzt ein Spiegel der Künstler*innen selbst.

Darüber hinaus wurde deutlich, dass Holz in der zeitgenössischen koreanischen Kunst nicht auf eine essentialistische Leseart von Weiblichkeit reduziert werden kann. Vielmehr eröffnen die haptischen, strukturellen und prozessualen Eigenschaften des Materials einen Raum für ambivalente, offene und teils widersprüchliche Bedeutungen. Körperlichkeit, Verletzlichkeit, Widerstand und Transformation werden ebenso thematisiert wie Fragen nach Identität, Migration, kultureller Zugehörigkeit und ökologischer Verantwortung. Die Arbeiten bewegen sich dabei zwischen angewandter und bildender Kunst, zwischen Tradition und zeitgenössischer Formsprache sowie zwischen individueller Praxis und kollektiver Erfahrung.

Im Bereich der Kuratierung offenbarte sich ein komplexes Spannungsfeld zwischen Repräsentation, Zugehörigkeit und Exklusion. Feministische Kurator*innen stehen vor der Herausforderung, einerseits Sichtbarkeit zu schaffen und andererseits dominante, oftmals westlich und männlich geprägte kuratorische Modelle nicht unkritisch zu reproduzieren. Anstatt Gleichberechtigung innerhalb bestehender Machtstrukturen anzustreben, zielen viele feministische kuratorische Ansätze darauf ab, diese Strukturen grundsätzlich zu hinterfragen und alternative Formen von Gemeinschaft, Solidarität und Verbundenheit zu entwickeln.

Diese Recherche hat zudem gezeigt, dass Kunst, in feministischer Konzeption und speziell im Fall von Korea, weder historisch, noch gegenwärtig isoliert von politischen Protestformen betrachtet werden kann. Vielmehr überschneiden sich sowohl künstlerische als auch kuratorische Strategien zunehmend mit aktivistischen Praktiken, insbesondere im öffentlichen Raum, Online und innerhalb feministischer Kollektive, die außerhalb institutioneller Strukturen agieren. Diese Arbeiten fungieren nicht nur als ästhetische Kommentare, sondern als aktive Interventionen in gesellschaftliche Machtverhältnisse. Der öffentliche Raum wird dabei zur politischen Bühne, auf der Sichtbarkeit, Körper, Geschlecht und aktive Anteilnahme neu verhandelt werden. Diese Entwicklungen verdeutlichen, dass feministische Kunst in Korea weniger als in sich abgeschlossene Stilrichtung, sondern vielmehr als dynamische, situative Praxis zu verstehen ist.

Ein zentrales Problem bleibt jedoch die anhaltende Dominanz westlicher feministischer Theorien und universalistischer Auslegung innerhalb der zeitgenössischen Forschung. Universalismus im modernen Verständnis dient häufig der Stabilisierung westlicher Werte, wobei selbst reflektierte feministische Recherche in den Geisteswissenschaften, der Biografieforschung von Künstlerinnen oder in diversifizierten Kuratierungsstrategien Gefahr laufen, die spezifische und individuelle Geschichte (koreanischer) feministischer Kunst zu nivellieren, indem sie diese in einen vermeintlich globalen Informationsrahmen einbetten. Dadurch bleibt der Westen weiterhin Zentrum der Wissensproduktion, während lokale und regionale Feminismen marginalisiert werden. Die Notwendigkeit, feministische Ansätze kontextsensibel zu entwickeln und westliche Theoriemodelle kritisch zu hinterfragen, wurde daher als zentrale Implikation vieler koreanischer Forscher*innen deutlich.

Letztendlich lässt sich klar festhalten, dass zeitgenössische koreanische Künstlerinnen durch ihre materialbasierte Praxis nicht nur feministische Inhalte verhandeln, sondern zugleich bestehende Kategorien von Kunst, Handwerk, Autor*innenschaft und Geschlecht infrage stellen. Holz fungiert dabei als ein Medium des Widerstands, der Erinnerung und der Transformation. Die kuratorische Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten erfordert Sensibilität für historische und sozio-kulturelle Umstände und Besonderheiten sowie die Bereitschaft, dominante Repräsentationslogiken zu verlassen. Vor dem Hintergrund der fortbestehenden Unterrepräsentation von Frauen in Kunstinstitutionen erscheint es umso dringlicher, feministische kuratorische Strategien weiterzudenken und institutionelle Strukturen nachhaltig zu verändern, oder sich gänzlich von diesen zu distanzieren und eigene Wege zu gehen.

Gleichzeitig wird durch die Recherche von koreanischen Künstlerinnen und der Analyse ihres Werkes deutlich, dass sie sich historisch einerseits die unmittelbar verfügbaren Mittel in ihrem von den patriarchalen Strukturen des Alltags eingeschränkten Wirkungsbereich zu Nutze gemacht haben, um eine authentische, eigene Ausdrucksform zu kreieren und andererseits über die Grenzen der vorgefertigten kulturellen Institutionen, zu denen ihnen oftmals der Zugang verwehrt blieb, hinaus, oder bewusst außerhalb dieser zu agieren, um einen Raum und gleichzeitig eine Plattform für die Verhandlung von Genderfragen, ihrer Identität und ihrer Kunst einzufordern.

Eine bewusste Materialwahl des leicht zugänglichen Rohstoffs Holz, sowie die Präsentation und Ausstellung von Kunstwerken in Bereichen der Gesellschaft, die publik und frei zugänglich sind, erweist sich dabei als eine ausdrucksstarke feministische, politische Bekundung, die sich durch ihren einzigartigen Charakter der Entstehungsumstände im

kontemporären Korea und einer bewussten Exklusion von vorgefertigten sozialen und kulturellen Hierarchien auszeichnet.

Die nachhaltig in der koreanischen Gesellschaft, aber auch im „globalen“ universellen, sozialen Bewusstsein verankerte Binarität und ihre Wertzuschreibung und -Verteilung, sei es im Verständnis von Geschlecht als männlich oder weiblich assoziiert, der Zugehörigkeit zu einem politischen Bereich der Öffentlichkeit oder des Privaten, das Kultur und Natur-Gleichnis oder die Opposition von Strukturen der Dominanz und Marginalisierung, vereinfacht augenscheinlich die Erfassung und Kategorisierung von Forschungsfragen und Analysen sozialer Phänomene im kultur- und geisteswissenschaftlichen Bereich, reduziert jedoch unweigerlich vielschichtige und komplexe gesellschaftliche Probleme auf eine zweidimensionale Bedeutungsebene, die oftmals dazu neigt, ein einseitiges Bild und dementsprechend irreführende Ergebnisse zu produzieren.

Die gewonnenen Erkenntnisse verstehen sich somit nicht als abschließende Betrachtung, sondern als Beitrag zu einem fortlaufenden Diskurs, nicht nur über Kunst, Materialität und Kuratierung, sondern auch über Feminismus als solchen in einem spezifischen, koreanischen Kontext. Sie plädieren für eine kontextspezifische und (selbst-)kritische Auseinandersetzung mit feministischer Kunst, die Differenzen nicht nur in bereits vorgegebene Maxime eingliedert, sondern als produktive Grundlage für mehr Pluralität, neue Perspektiven und zukünftige Forschung begreift.

Literaturverzeichnis

Bettis, Pamela, Paula Groves Price, Courtney P. Benjamin et al.

2020 „Gender Ideology, Socialization, and Culture: South Korea”, Nancy A. Naples (Hg.): *Companion to Women's and Gender Studies*, New Jersey: John Wiley & Sons Ltd., 215-235.

Buck, Louisa

2024 „From 'bleeding' sculptures to pirate utopias: how women, queer and non-binary artists are reshaping the Korean art scene”, *The Art Newspaper* 7. November 2024. <https://www.theartnewspaper.com/2024/11/07/from-bleeding-sculptures-to-pirate-utopias-how-women-queer-and-non-binary-artists-are-reshaping-the-korean-art-scene> (04.06.2025)

Cho, Hyeok (Cho 1)

2020 „Can the subaltern artist speak? Postmodernist theory, feminist practice, and the art of Lee Bul“, Diss., New York: Binghamton University.

Cho, Hyeok (Cho 2)

2020 “Han'gung p'eminijŭm misurŭi yŏksa, tamnonŭi chaegusŏngr 1980nyŏndae t'ryŏsŏngmisult'kwa 1990nyŏndae t'rp'osŭt'ŭmodŏn p'eminijŭm misul” 한국 페미니즘 미술의 역사, 담론의 재구성: 1980년대 ‘여성미술’과 1990년대 ‘포스트모던 페미니즘 미술’. (History of Korean Feminist Art, a Reconstruction of Discourses: The 1980s ‘Yeo-seong misul (Women's Art)’ and the 1990s ‘Postmodern Feminist Art’), *美術史論壇 (Art History Forum)* 51, 99-123.

Choi, Hyung-Ki, Yi Huso, Ryu Ji-Kan et al.

2004 „The Continuum Complete International Encyclopedia of Sexuality on the Web at Kinsey Institute”, *CCIES The Kinsey Institute*, 933-959. <https://web.archive.org/web/20141204170458/http://www.kinseyinstitute.org/ccies/pdf/ccies-southkorea.pdf> (18.03.2025)

Choi, Zi a

2012 „Taejungmunhwajŏng sot'ong-ŭl t'onghan yŏsŏngsŏng p'yohyŏn-e kwanhanyŏn'gu - ponin-ŭi chakp'um-ŭl chungshimŭro - “ 대중문화적 소통을 통한 여성성 표현에 관한연구 - 본인의 작품을 중심으로 - (The study of expression of femininity via public cultural communication - Focused on Personal Works -), Diss., Seoul: Department of art, Chosun University.

Ch'on Hye-bong

2018 „200 years before Gutenberg: The master printers of Koryŏ”, *The UNESCO Courier* 26. November 2018. <https://courier.unesco.org/en/articles/200-years-gutenberg-master-printers-koryo> (18.06.2025)

Edgin, Kayley

2013 „*Hwang Jini: An Examination of Life as a Joseon Kisaeng*“, Diss., Milwaukee: Marquette University.

Ernst, Waltraud

2019 „Feministische Erkenntnistheorie“, Grajner, M., Melchior, G. (Hg.): *Handbuch Erkenntnistheorie*. J.B. Metzler, Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04632-1_50 (18.01.2026)

Firestone, Shulamith

1970 „Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014“, Hilary Robinson (Hg.): *(Male) Culture*. Hoboken: John Wiley & Sons, 13-16.

Gruver, Natasha

2025 „Feministische Postmoderne und Dekonstruktion“, Jasmin Trächtler (Hg.): *fem.phil | Gegenwärtige feministische Philosophie*, TU Dortmund, 37-44. https://doi.org/10.1007/978-3-662-71119-4_2 (18.01.2026)

Han, Hee-sook

2004 „Women’s Life during the Chosŏn Dynasty“, *International Journal of Korean History* 6, 113-161.

Harding, Sandra

1995 „Strong Objectivity”: A response to the new objectivity question“, *Synthese* 104: 331-349.

Hark, Sabine

2007 „Vom Gebrauch der Reflexivität : Für eine »klinische Soziologie« der Frauen- und Geschlechterforschung“, Bock, Ulla; Dölling, Irene; Krais (Hg.): *Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und Geschlechterforschung*, Prek Göttingen: Wallstein Verlag, 39-62.

Kanal National Museum of Modern and Contemporary Art Korea [국립현대미술관 MMCA]

2021 „MMCA Chakkawaüi taehwa | Yun Söknam chakga MMCA 작가와의 대화 | 윤석남 작가 / MMCA Artist Talk | Yun Suknam“, *Offizieller Youtube-Kanal des Museum of Modern and Contemporary Art Korea* 19. August 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=BMAOhhFTKMQ> (19.09.2025)

Kanal National Museum of Modern and Contemporary Art Korea [국립현대미술관 MMCA]

2021 „MMCA Chakkawaüi Taehwa | Chöng Chöngyöp chakga MMCA 작가와의 대화 | 정정엽 작가 / MMCA Artist Talk | Jung Jungyeob“, *Offizieller Youtube-Kanal des Museum of Modern and Contemporary Art Korea* 10. November 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=qA2d4hNDHYk&t=1710s> (19.09.2025)

Kang, Sung-eun

- 2023 „Jung Jungyeob“, *Arist Research Study Critique*, 한국문화예술위원회 ARKO (Art's Council Korea), Seoul: mediabus.

Kim, Hong-hee

- 2024 *Korean Feminist Artists: Confront and Deconstruct*. London: Phaidon Press Limited.

Kim, Hyeon-joo

- 2012 „《Inch'önyösongmisulbiennale》rül tullössan nonjaeng” 《인천여성미술비엔날레》를 둘러싼 논쟁 Controversies over the Incheon Women Artists' Biennale; *Journal of History of Modern Art* 32/12, 285-317.

Kim, Hyeon-joo

- 2013 „Han'guk'yöndaemisulsa-esö 1980nyöndae 'yösongmisul'üi wich'i” 한국현대미술사에서 1980년대 '여성미술'의 위치 (The Position of 'Women's Art' in the History of Korean Contemporary Art), *한국근현대미술사학 (Journal of Korean Modern & Contemporary Art History)* 26, 132-163.

Kim, Hyeon-joo

- 2022 „Ip Gim: Feminist Art and Activism in South Korea”, *Afterall* 52, 134-145.

Kim, L., und Park, S.

- 2021 „Korea Feminist Design Practice Analysis”, *Archives of Design Research* 34/1, 33-51. <http://dx.doi.org/10.15187/adr.2021.02.34.1.33> (18.03.2025)

Kim, Man-tae

- 2011 „Ümyangohaeng“ 음양오행 陰陽五行 (Yin-Yang und die fünf Elemente), *Encyclopedia of Korean Folk Culture*. <https://folkency.nfm.go.kr/topic/detail/346?pageType=search&keyword=%EC%9D%8C%EC%96%91%EC%98%A4%ED%96%89> (17.06.2025)

Kim, Soyi

- 2022 „*Viral and Visceral: Feminist Media, Art and Neocolonial Korea*”, Diss., Minnesota: University of Minnesota.

Kim, Yung-Hee

- 2014 „In Quest of Modern Womanhood: Sinyoja, A Feminist Journal in Colonial Korea”, *Korean Studies* 37, 44-78.

Kendall, Laurel, Jongsung Yang und Yul Soo Yoon

- 2016 *God Pictures in Korean Contexts: The Ownership and Meaning of Shaman Paintings*, Hawai'i: University of Hawai'i Press.

Kwon, Cheeyun L.

- 2020 „Gender perspectives in Korean museums”, *Museum Management and Curatorship*, 1-17. <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1811136> (12.12.2025)

Kwon, Mee-yoo

- 2021 „Interview: Yun Suk-nam honors female independent fighters in portraits”, *The Korea Times* 28. Februar 2021. <https://www.koreatimes.co.kr/lifestyle/arts-theater/20210228/interview-yun-suk-nam-honors-female-independent-fighters-in-portraits> (24.06.2025)

Lee, Na Young

- 2006 „Art Essay: Yun Suknam”, *Feminist Studies* 32/ 2, 352-364.

Lee, Phil

- 2016 „Ögabesö chayuro hülldoon sösa: haech'ewa t'al-ideollogi shidaeüi han'guk yösöng/chuüi misul” 억압에서 자유로 흘러온 서사: 해체와 탈-이데올로기 시대의 한국 여성/주의 미술 (A Constant Stream from Oppression to Freedom: Korean Feminist Art in the Age of Deconstruction and Post-Ideology), *현대미술사연구 (Journal of History of Modern Art)* 39/6, 105-132.

Machart, Oliver

- 2005 „Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie“, Beatrice Jaschke et al. (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Böhlau: Wien, 34-58.

Mo, Cecilia Hyunjung und Soosun You

- 2025 „The Fight Over Gender Equality in South Korea”, *Carnegie Endowment for International Peace*. Washington, DC: Carnegie Endowment for International Peace Publications Department.

Moon, Dongsoo

- 2012 „People Who Long for Eternity: Sipjangsaeng: The Ten Longevity Symbols”, *National Museum of Korea Webzine* 21. <https://webzine.museum.go.kr/eng/sub.html?amIdx=15531> (18.06.2025)

N. N.

- 2016 „The Hollow: Yun Suknam Solo Exhibition”, *Hakgojae Shanghai* 31. Oktober 2016, 1-17.

N. N.

- 2021 „Women and Reality: Yun Suk-nam”, *Queensland Art Gallery | Museum of Modern Art* 11. Juli 2021. <https://www.qagoma.qld.gov.au/stories/women-and-reality-yun-suk-nam-pink-sofa/> (19.08.2025)

N. N.

- 2023 „Jungyeob JUNG | Sparkling Beans, Shimmering Red Beans“, *KiaF Seoul*. <https://kiaf.org/archive/33005> (26.06.2025)

N. N.

2024 „The Kim In Soon Collection Rise Up for Life”, Katalog zur Ausstellung (29.08.2024–23.02.2025) *Seoul Museum of Art*. Seoul.

Ortner, Sherry B.

1972 „Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014”, Hilary Robinson (Hg.): *Is Female to Male as Nature is to Culture?*, Hoboken: John Wiley & Sons, 17-25.

Palmer, Tony

1984 „Out of the book and onto the wall; The Relief Print, Part 2”, *National Gallery of Australia Archives*. <https://nga.gov.au/exhibitions/out-of-the-book-and-onto-the-wall/#images-for-the-wall> (14.08.2025)

Park, Narae, Hakyung Han und Kyoobin Lee

2019 „Misulchönshi kwallamgaegüi yuhyöng pullyu yön'gu“ 미술전시 관람객의 유형 분류 연구 A Study on the Types of Art Museum Visitors”, *한국콘텐츠학회* (*The Korea Contents Association*) 19/5, 43-44.

Park, Soo-mee

2003 „The personal, the political and the artistic”, *Korea Joongang Daily* 16. Oktober 2003. <https://koreajoongangdaily.joins.com/2003/10/16/features/The-personal-the-political-and-the-artistic/2046314.html> (19.08.2025)

Rashid, Raphael

2024 „As 4B takes the world by storm, South Korea is grappling with a backlash against feminism”, *The Guardian* 15. November 2024. <https://www.theguardian.com/world/2024/nov/15/4b-south-korea-feminist-movement-donald-trump-election-backlash#:~:text=The%20movement%20emerged%20in%20the%20mid%2D2010s%20amid,gap%20among%20OECD%20nations%20and%20persistent%20discrimination.&text=Digital%20sex%20crimes%20have%20further%20fuelled%20the,of%20AI%2Dgenerated%20deepfake%20pornography%20targeting%20young%20women.> (22.05.2025)

Reckitt, Helena und Gabrielle Moser

2015 „Feminist Tactics of Citation, Annotation, and Translation: Curatorial Reflections on the Now You Can Go programme”, *Curating in Feminist Thought* 29/16, 42-49.

Ryoo, Seong Lyong und Hyun Chul Youn

2019 „The Evolutionary Use of Curved Wood in Korean Traditional Architecture”, *Sustainability* 11/23, 2-16. <https://doi.org/10.3390/su11236557> (11.11.2025)

Shin, Hye-Yeon

- 2008 „T'alshingminju-ŭi p'eminijŭm misur-e kwanhan yŏn'gu - kayat'ŭri sŭp'ibag-ŭi iron-ŭl chungshimŭro” 탈식민주의 페미니즘 미술에 관한 연구 - 가야트리 스피박의 이론을 중심으로 (*A Study of Postcolonial Feminism Art - based on Gayatri C. Spivak's theory*), Diss., Seoul: Division of Fine Arts, Ewha Womans University.

Sim, Hakyung

- 2019 “[interview] With Ipgim and Today’s Feminist Artists: Trajectory and intersection of feminism-activism art in Korea”, *Zine Seminar: Ágrafa Society* (7. Dezember 2019) http://www.zineseminar.com/wp/issue03/interview-ipgimandtoday_en/?ckattempt=2 (07.11.2025)

Son, Hŭichŏng

- 2024 „Yŏginŭn chiok, kŭrŏt'amyŏn chigŭm 4Bundong” 여기는 지옥, 그렇다면 지금 4B 운동 (Das ist Hölle, also jetzt 4B-Bewegung), *Hankyoreh* 21 17. November 2024. https://h21.hani.co.kr/arti/politics/politics_general/56365.html (22.05.2025)

Trächtler, Jasmin

- 2025 „Feministische Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie“, Jasmin Trächtler (Hg.): *fem.phil | Gegenwärtige feministische Philosophie*, TU Dortmund, 21-28. https://doi.org/10.1007/978-3-662-71119-4_2 (18.01.2026)

Toomoon.eco

- 2019 “Sadanböbin tto hanaüi munhwa” 사단법인 또 하나의 문화 (Registered Association NGO Another culture), *Toomoon*. <https://www.archivecenter.net/tomoon1984/archive/ArchiveIntro.do> (12.05.2025)

Wilson, Gillian

- 2023 “Feminist Research made simple”, *Evid Based Nurs* 26/3, 87-88. <https://doi.org/10.1136/ebnurs-2023-103749> (18.03.2025)

Yi, Joo-heon

- 2004 „Creator of Installation Art and Advocate of Feminist Issues Yun Suknam“, *Koreana* 4/4, 37-43.

Bildquellen

Abb.1: N.N.

2024 „Kiminsun, <irösönün yōja> 1987, k'aenbösue ak'ürillik, 68 × 97 cm © SeMA”
김인순, <일어서는 여자> 1987, 캔버스에 아크릴릭, 68 × 97 cm © SeMA” (Kim
Insun <Woman stands up> 1987, Acryl auf Leinwand 68 × 97 cm © SeMA),
Paronyusū 바로뉴스, *Baronews.com* 18. Oktober 2024. [https://www.baronews-
k.com/news/articleView.html?idxno=1969](https://www.baronews-k.com/news/articleView.html?idxno=1969) (01.02.2026)

Abb.2: 전시나 Chönsina

2025 „긴 이야기 Long Story 2005“ [2025 misulgwan chönsi] <irösönün salm> - kiminsun
k'ölleksyön; kiminsuni ch'önch'akhaettön 'yösöng'iran chujeüi yesuljök silch'önül
dūryeödaboda [2025 미술관 전시] <일어서는 삶> - 김인순 컬렉션; 김인순이
천착했던 '여성'이란 주제의 예술적 실천을 들여다보다. ([2025 Museum of Art] –
Sammlung Kim In-soon; Eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema
„Frauen“, die Kim In-soon erforschte), *Naver Blog: Chönsina* 10. Jänner 2025.
<https://blog.naver.com/zhalscjf/223721665903> (01.02.2026)

Abb.3: *Seoul Museum of Art SeMA*

o.J. „Sojangp'umgwa misuryön'gu / semA sojangp'um t'aemong 09-3, 2009, Kim Insun”
소장품과 미술연구 / SeMA 소장품 태몽 09-3, 2009, 김인순 (Collection and Art
Research / SeMA Collection Taemong 09-3, 2009, Kim In-soon), *Seoul Museum of
Art*.
[https://sema.seoul.go.kr/kr/knowledge_research/collection/collection_detail?artSeq=
WORK_0000005385&soOrd=old&collYear=&collEYear=&showArticleCount=50
&artCode1=ALL&kwdValue=&soHighlight=&wriName=%EA%B9%80%EC%9D%
B8%EC%88%9C&artKName=%ED%83%9C%EB%AA%BD+09-
3&kwd=KWNAME](https://sema.seoul.go.kr/kr/knowledge_research/collection/collection_detail?artSeq=WORK_0000005385&soOrd=old&collYear=&collEYear=&showArticleCount=50&artCode1=ALL&kwdValue=&soHighlight=&wriName=%EA%B9%80%EC%9D%B8%EC%88%9C&artKName=%ED%83%9C%EB%AA%BD+09-3&kwd=KWNAME) (01.02.2026)

Abb.4: *Seoul National University Museum of Art*

2023 „<Yunsöngnam_ömöni I – yōrahopsal_1993_namue ak'üril_164x62x10cm>”
<윤석남_어머니 I - 열아홉살_1993_나무에 아크릴_164x62x10cm> (<Yun
Söknam_Mother I_19 years old_1993_acrylic on wood_164x62x10cm>),
facebook.com: Seoul National University Museum of Art 20. Mai 2023.
[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=578481521092462&set=a.372353088371
974&id=100067918567197](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=578481521092462&set=a.372353088371974&id=100067918567197) (01.02.2026)

Abb.5: *Yun Suknam Studio*

2026 „Sölch'ijagöbūi sijak 'ömöniüi nun” '설치작업의 시작 '어머니의 눈' (The Beginning
of Installation Art: Mother's Eyes“), 1993 족보 Chokpo 250x150x279cm, *Yun
Suknam Studio*. <https://ysnstudio.mycfe24.com/galleries/1990-2/> (01.02.2026)

Abb.6: 루씨 Russi

2024 „'P'ing'k'ü rum' pakküi sesangüro nagada hwaga yunsöngnam Interview 2.“ '핑크 룸' 밖의 세상으로 나가다 화가 윤석남 Interview 2. (Yoon Seok-nam, a painter who goes out into the world outside the "Pink Room," Interview 2.), *brunch.co.kr* 3. November 2024. <https://brunch.co.kr/@lulu310603/205> (01.02.2026)

Abb.7: jongshyemi

2011 „T'üröngk'ügaellöri kaegwan'ginyöm yunsöngnam ch'odaejön” 트렁크갤러리 개관기념 윤석남 초대전 (In commemoration of the opening of the trunk gallery, Yoon Seok-nam invitation exhibition), *Art News* 18. Juni 2011. <http://artnews.me/?p=2910&ckattempt=2> (01.02.2026)

Abb.8: Jung, Jungyeob

o.J. „Kyuch'arül sömyö 규찰을 서며 On the stand; 1989. Holzschnitt”, *Jung Jungyeob: Official Homepage*, <https://www.jungjungyeob.com/%EB%AA%A9%ED%8C%90%ED%99%94> (01.02.2026)

Abb.9: Jung, Jungyeob

o.J. „Iburül kkwememyö 이불을 꿰메며 Sewing the Blanket; 1988. Holzschnitt“, *Jung Jungyeob: Official Homepage*, <https://www.jungjungyeob.com/%EB%AA%A9%ED%8C%90%ED%99%94> (01.02.2026)

Abb.10: Jung, Jungyeob

o.J. „Namulk'aegi 나물캐기 Picking Vegetables; 1991. Holzschnitt“, *Jung Jungyeob: Official Homepage*, <https://www.jungjungyeob.com/%EB%AA%A9%ED%8C%90%ED%99%94> (01.02.2026)

Anhang (Bilder)



Abbildung 1: „Woman stands up“ Irösönün yöja 일어서는 여자; 1987. Acryl auf Leinwand 68x97cm



Abbildung 2: „Long Story“ Kin iyagi 긴 이야기; 2005. Acryl auf Leinwand 162x130cm

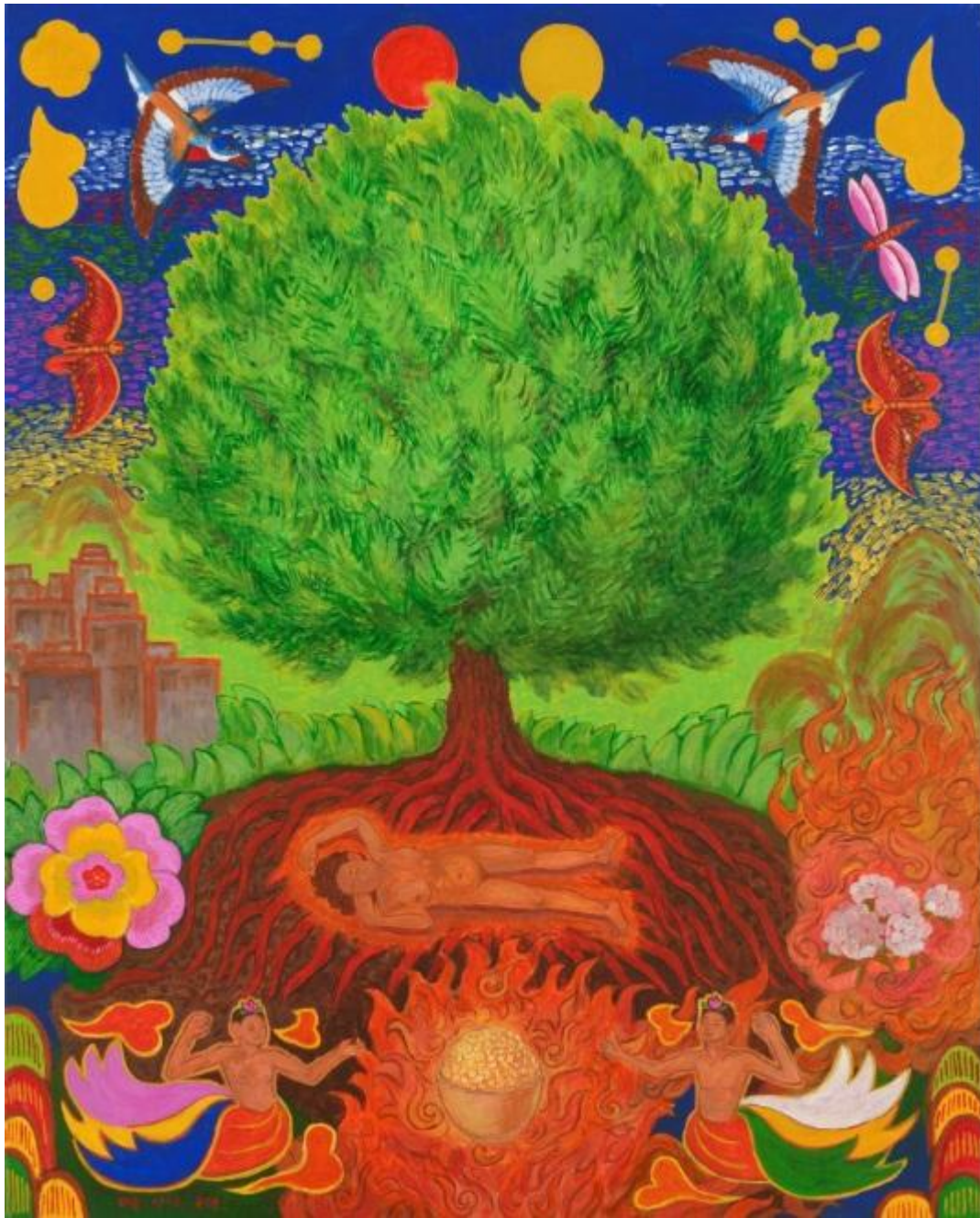


Abbildung 3: „Conception Dream 09-3“ T'aamong 09-3 태몽 09-3; 2009. Acryl auf Leinwand 90.5x72.5cm



Abbildung 4: „Mother I_19 years old“ Ömöni I_yörahopsal 어머니 I _ 열아홉살; 1993. Acryl auf Holz/Mixed Media 164×62×10cm



Abbildung 5: „Genealogy“ Chokpo 족보; 1993. Acryl auf Holz; fotokopiertes Papier 279.4x320x97.5cm



Abbildung 6: „999 – the seeding of light“ 999 - Pich'ui p'ajong 999 - 빛의 파종; 1997. Acryl auf Holz



Abbildung 7: „Blue Bell“ Chongsori 종소리; 2002. Acryl auf Holz /Mixed Media



Abbildung 8: „On the stand“ Kyuch'arül sömyö 규찰을 서며; 1989. Holzschnitt: Tinte auf Papier 55x40cm

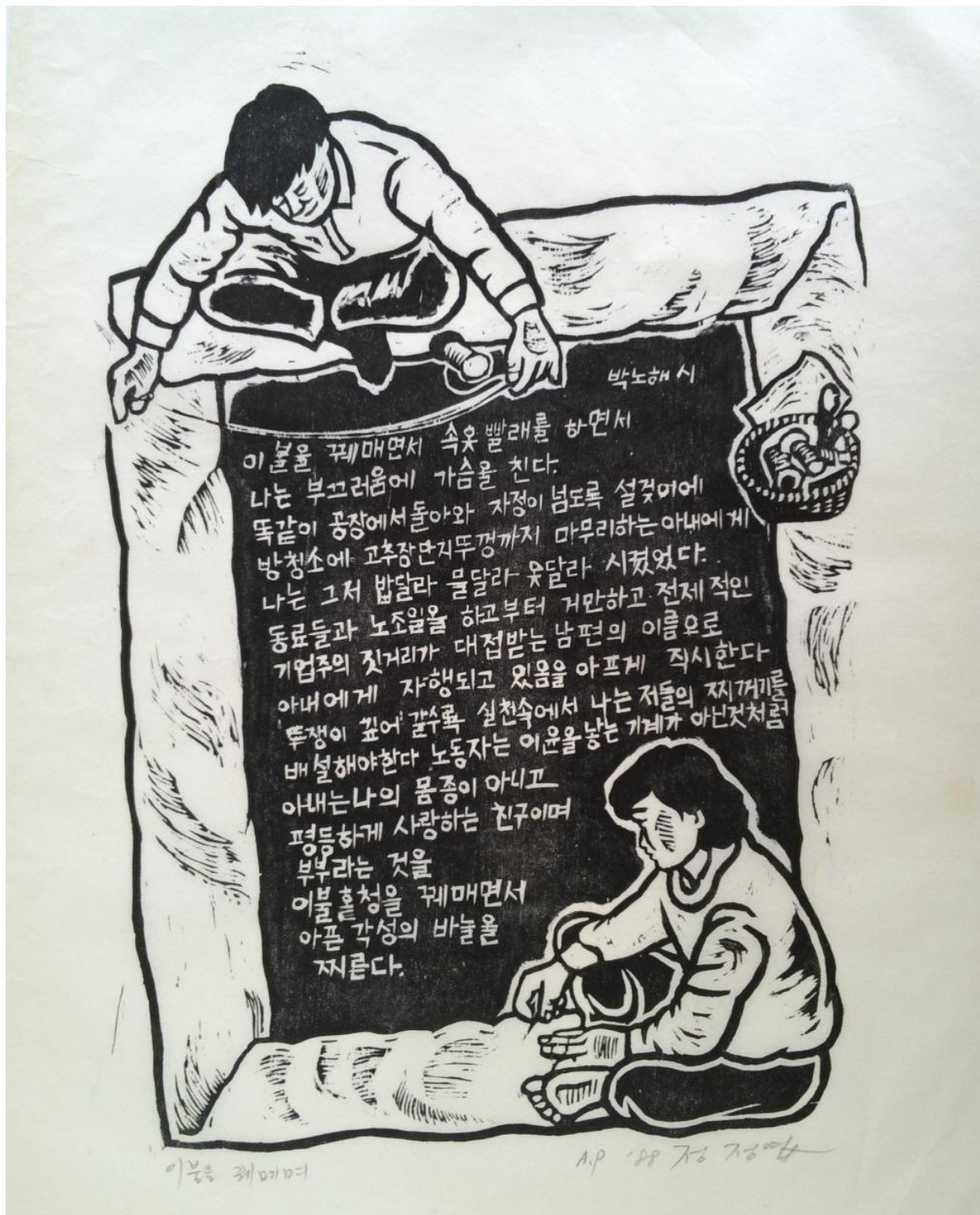


Abbildung 9: „Sewing the Blanket“ Iburül kkwememyö 이불을 꿰매며; 1988. Holzschnitt: Tinte auf Papier 55x40cm



Abbildung 10: „Picking Vegetables“ Namul'kaegi 나물캐기; 1991. Holzschnitt: Tinte auf Papier 40x55cm