

# The Battle of Visions

**The Battle of Visions**

11 October - 3 December 2005  
Kunsthalle Darmstadt

Arts Council Korea  
The Korean Organizing Committee for  
the Guest of Honour at the Frankfurt Book Fair 2005

---

## The Battle of Visions

---

BECK Jee-sook

CHOI Min

Allan DeSOUZA

Peter JOCH

SEO Dongjin

---

11 October - 3 December 2005

Kunsthalle Darmstadt

ARKO/ KOGAF

Co-Curated by BECK Jee-sook, Seoul,

Dr. Peter JOCH, Darmstadt

---

Young-Whan BAE

CHOI Jeong-Hwa

CHOI Min Hwa Chul Hwan

Haejun JO & Kyeong Soo LEE

JOO Jae-whan

KIM Jung Heun

Yongtai KIM & KIM Young Soo

KOH Seung Wook

Oksang LIM

MIN Joung Ki

Yong Soon MIN

Mixrice

OH Yoon

PARK Young-Sook

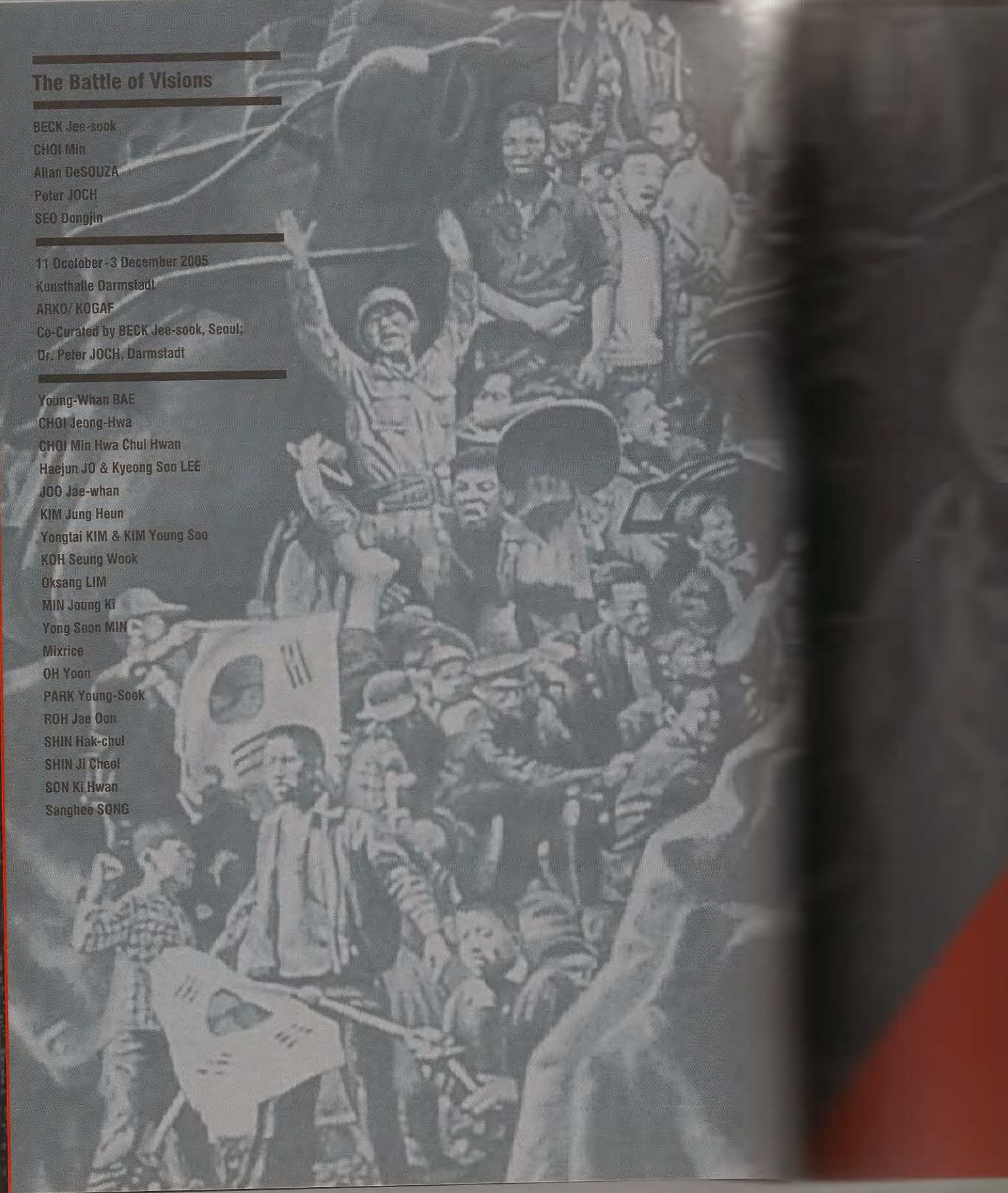
ROH Jae Oon

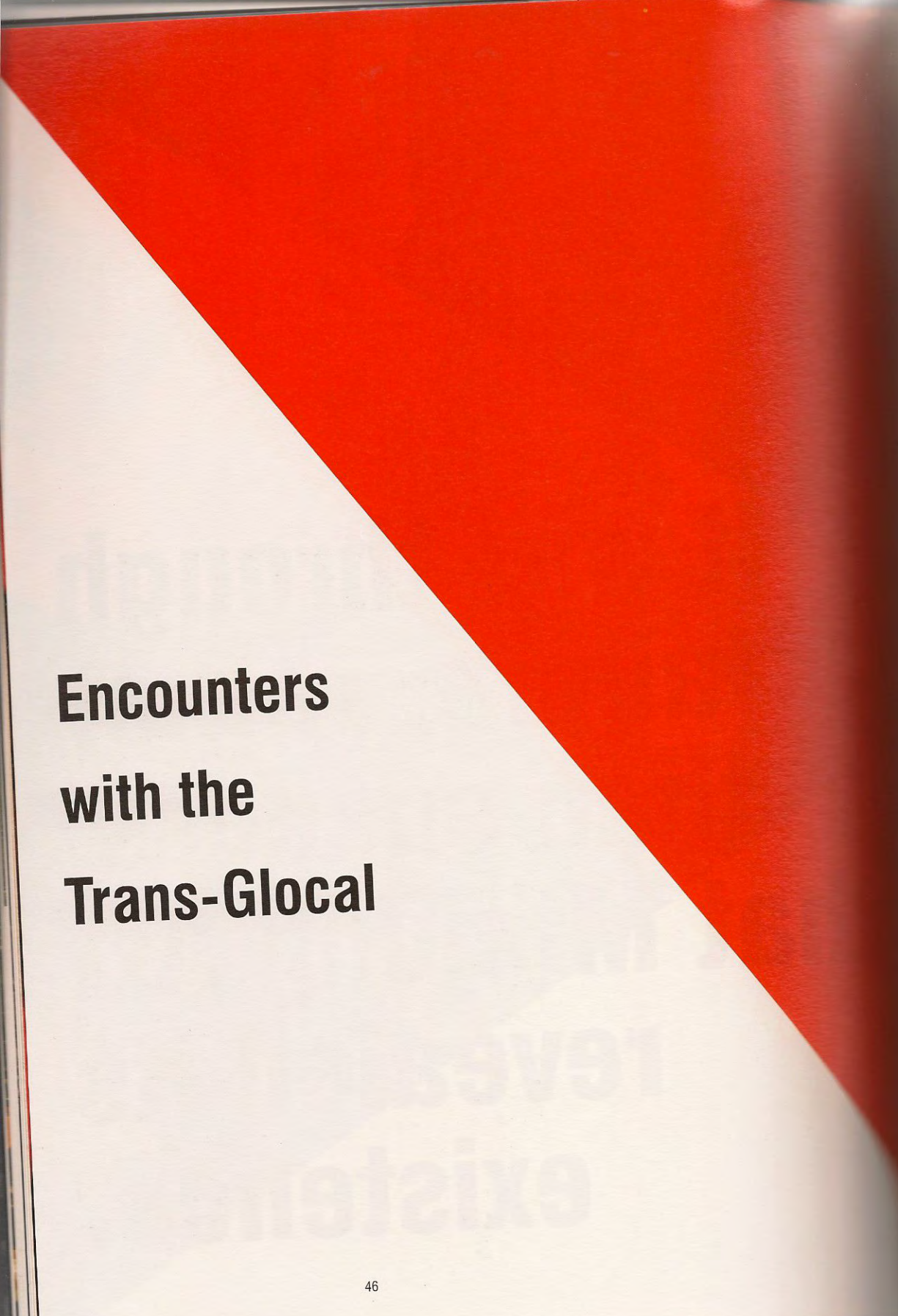
SHIN Hak-chul

SHIN Ji Cheol

SON Ki Hwan

Sanghee SONG





**Encounters  
with the  
Trans-Glocal**

## Begegnungen mit dem Trans-Glokalen

Minjung art is most usefully seen not as a nationalist movement, seeking to unify a divided nation, but also as an anti-imperialist movement, seeking to—if not overthrow—at least contest the imposition of imperial 'foreign culture.' That at least, has always been part of Minjung art's hesitancy with the terminology of both 'foreign' and 'culture,' which has been evident since the appearance of Minjung—it would now be more accurate to speak about "the imposition of American culture onto Korea." To speak of a global term, it is the academic/military/postindustrial/electronic network, operating across national boundaries and bigger than any nation-state or nation, or even superpower, that imposes a global mim-

That is quite a mouthful, and I want to address my title's conflation into the intentionally blurred space between the supposedly oppositional 'global' and 'local.' The latter two terms, as they infiltrate one another, one cannot be spoken of without the other. Furthermore, it is increasingly necessary to speak of the world together, as a single entity of simultaneously convergent and divergent forces. There is no pure locality that is untouched by the global; and the global is not dependent upon and scavenging the local.

A familiar critique of globalization is that it is a 'place' first, by shrinking the distance between 'places,' so that someone in Frankfurt, say, can watch 'live' and in real-time what is happening in any place else on the globe; second, by homogeniz-

Die Minjung-Kunst sollte man zweckmäßigerweise nicht nur als eine nationalistische Kunstströmung mit dem Ziel der Wiedervereinigung eines geteilten Landes ansehen, sondern auch als eine antimperialistische Bewegung, deren Bestreben es ist, sich wenigstens gegen eine aufgezwungene fremde Kultur zur Wehr zu setzen, wenn diese schon nicht aus dem Felde zu schlagen ist. Das jedenfalls gehörte immer zu den erklärten Zielen der Minjung-Kunst – aber ich zögere bei den Begriffen „fremd“ und „Kultur“, denn selbst bezogen auf die zwanzig Jahre seit dem Auftreten der Minjung-Bewegung reicht es nicht aus, einfach von einer „Auf-Oktroyierung amerikanischer Kultur in Korea“ zu sprechen. In Abwandlung eines hergebrachten Kulturbegriffs verstehe ich hier unter Kultur die Gesamtheit der akademischen, militärischen, postindustriellen und elektronischen Strukturen, die wiederum von den Konzernen geprägt sind, die über nationale Grenzen hinweg operieren und, mächtiger als jeder Staat, jeder Staatenverband und jede Supermacht, eine globale Angleichung der Kulturen verursachen. Um diesen großen Themenkomplex bear-



**Joo Jae-whan, *Gwanttaeng 光, Light*, 2005**  
 digital color print, 65x43cm,  
 original painting, 1981, oil on canvas,  
 65x43cm, no longer existent

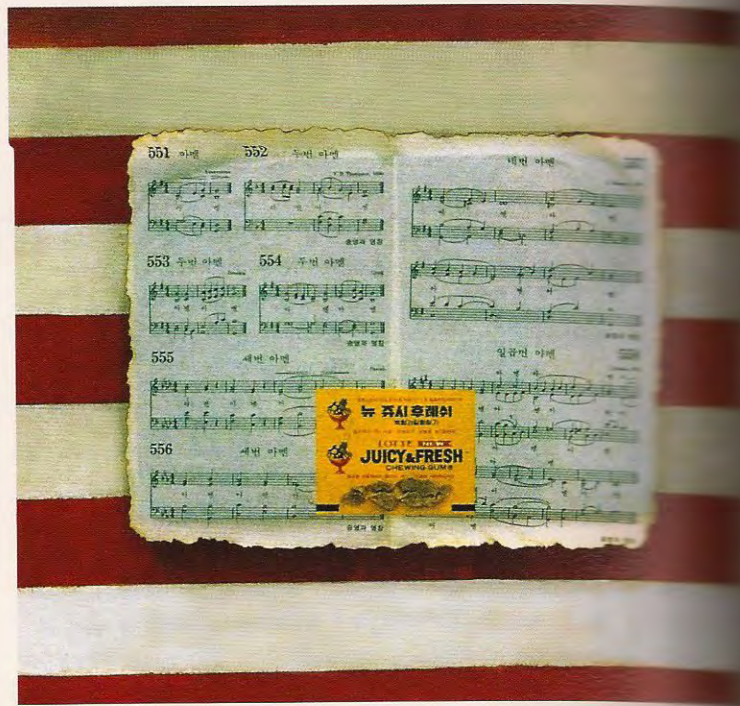
**Joo Jae-whan, *A Hymn to American Chewing Gum*, 1987**  
 mixed media, 33x44cm, private collection

beitbar zu machen, möchte ich auf den zusammengesetzten Begriff im Titel zu sprechen kommen, das mit Bedacht gewählt sperrige „glokal“, das aus den scheinbar gegensätzlichen Wörtern „global“ und „lokal“ gebildet ist. Beide Kategorien sind in zunehmendem Maße untrennbar geworden. Indem sie einander durchdringen, kann das eine nicht ohne seinen angeblichen Gegensatz genannt werden. Ja, es ist immer notwendiger, von beiden Begriffen gleichzeitig als einer Entität simultan konvergierender und divergierender Kräfte zu sprechen. Es gibt nichts rein Lokales, das vom Globalen unberührt wäre, und nichts Globales, das nicht auf das Lokale angewiesen wäre und es sich zunutze machte.

Eine gängige Kritik an der Globalisierung besagt, daß sie den „Ort“ zerstöre: erstens, indem sie die Entfernung zwischen „Orten“ verringert, so daß ein Fernseh- oder Internetbenutzer z.B. in Frankfurt „live“ und in „real time“ beobachten kann, was in Seoul oder in jeder anderen Stadt der Welt vor sich geht;

ing space—the local *kafe klatsch* replaced by the corporate Starbucks—each ‘place’ loses its particularity and becomes indistinguishable from another. And yet, glocalization also re-inserts the particular, repackaging the local with a veneer of familiarity, so that McDonald’s in India, for example, uses cow with Maharajah Macs made of mutton.<sup>1</sup> The ‘new’ hybrid product re-empowers the consumer, re-investing them with a renewed sense of locality, of place. By reinscribing the local with a renewed sense of belonging, one could even argue that McDonalds creates customer loyalty and fills the coffers of the multinational, rekindling desire for the national. Ironically, the corporate-invented product creates an experience of authenticity for the glocalized individual, providing a *blance* of agency. (The art biennale, with its vaunted internationalism, attempts to distinguish itself from other biennales by emphasizing its particularity, is not dissimilar from this corporate model.)

However, it would be too easy to suggest that the corporate product acts as a uni-directional force, a simple imperial imposition upon the unwary native; there is an equally powerful counter-process of indigenization, the hybridity theorized by Bhabha has theorized, whereby the consumer perverts the product to his own intent. Arjun Appadurai writes that, in Asia, such an imposition is filled with ironies and resistances, sometimes camouflaged as a voracious, insatiable appetite ... for all things Western.<sup>2</sup> I have written elsewhere on the use of English signage in Korea and the possibilities for its re-interpretation: “[l]anguages are jumbled, not to reveal meaning to the outsider, but to



e corporate Starbucks—entirely indistinguishable from any other, repackaging the long-view, for example, lures consumers with hybrid product re-invention, sense of locality, of place. (When buying, one could even see the coffers of the multinational corporate-invented product, individual, providing a vaunted international model.)

er, it would be too easy to see a directional force, a sense of there is an equally slow re-organization, the hybrid, which pervents the product from Asia, such an impression, though disguised as passive, would have written elsewhere, responsibilities for its re-interpretation to the outsider, however



**Joo Jae-whan,**  
**Spring Rain Descending a Staircase, 2005**  
97x54cm, original painting, 1980,  
industrial paint on canvas, 97x54cm,  
no longer existent

zweitens, indem sie den Raum homogenisiert – das lokale Café wird ersetzt durch die Starbucks-Kette –, so daß jeder „Ort“ seine Eigenarten verliert und nicht mehr von anderen zu unterscheiden ist. Und doch bringt die Globalisierung das Spezifische erneut ein, indem sie das Fremde in einer vertrauten Verpackung darbietet. So lockt z.B. McDonald’s in Indien Kunden mit Maharajah Macs aus Lammfleisch.<sup>1</sup> Das „neue“ hybride Produkt re-definiert den Verbraucher und gibt ihm ein Gefühl des Lokalen, des „Ortes“, zurück. Das Lokale wird mit einem neuen Gefühl für Zugehörigkeit umgeben. Damit läßt sich sagen, daß McDonald’s als multinationaler Konzern gerade durch das wiedererweckte Bedürfnis nach Nationalem die Treue seiner Kundschaft erwirbt und seine Kassen füllt.

Ironischerweise vermittelt das von einem Weltkonzern erfundene Produkt dem globalisierten Individuum die Erfahrung von Authentizität und den Anschein von aktiver Beteiligung (die Institution Kunstbiennale mit ihrem zur Schau getragenen Internationalismus und dem Versuch, sich von anderen Biennalen durch die Betonung der lokalen Eigenheiten zu unterscheiden, ist in dieser Hinsicht dem Modell der internationalen Konzerne nicht unähnlich).

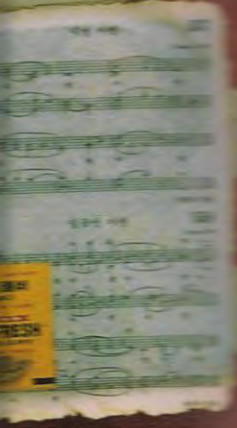
Es wäre jedoch zu einfach zu behaupten, das Produkt der Multis sei eine Einbahnstraße, ein simpler Fall von imperialistischem Zwang gegenüber einem unbedarften Einheimischen; es besteht ein ebenso aktiver, wenn schon nicht ebenso kräftiger Gegenprozess des ‚Heimisch-Machens‘. Diese Wechselwirkung führt nach der Theorie von Homi Bhabha dazu, daß der Verbraucher den ursprünglichen Zweck des Produkts mit neuen Bedeutungen belegt. Arjun Appadurai schreibt, daß eine solche ‚Kolonialisierung‘ in Asien „nicht der Ironie und des Widerstandes entbehrt, der sich manchmal hinter Passivität und einem bodenlosen Hunger ... auf alles Westliche verbirgt.“<sup>2</sup> Ich habe an anderer Stelle über die Verwendung englischsprachiger Schilder in Korea geschrieben, darüber daß hier die „Sprachen ein Mischmasch sind, dessen Bedeutung sich dem Außenseiter nicht erschließt, das stilistisch kryptisch und nur dem Eingeweihten verständlich ist. Sie [die Schilder] dienen weniger dem Touristen als den Koreanern selbst.“<sup>3</sup>

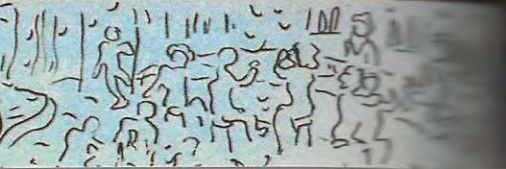
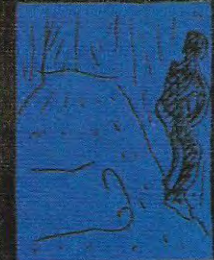
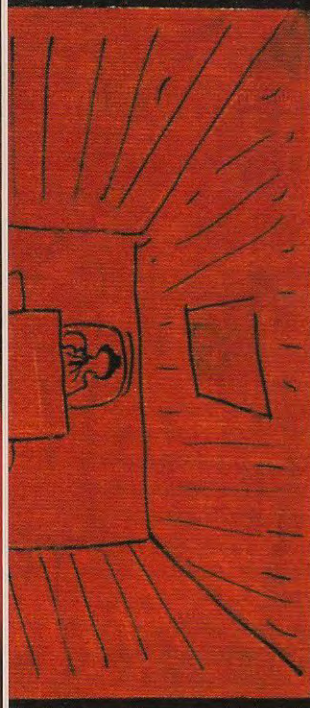
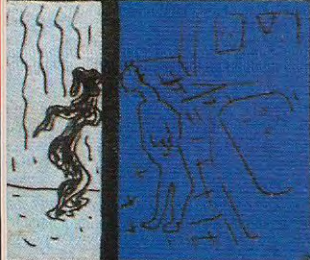
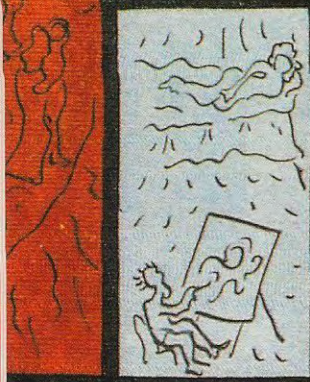
Lassen Sie mich kurz

... for the insider, less for the benefit of tourists than for

Let me briefly digress with a different perspective, with a convergence of two discursive moments. The first concerns in (my locality of) Los Angeles at *The Play Between*, an exhibition of Minjung artists’ drawings and paintings.<sup>4</sup> The exhibition curator, who is quoted in his catalogue essay that one of the attractions of the medium was that it returned to a more Korean mode of work—drawing invoking the traditions of calligraphic brush painting—of the period of Westernizing modernization and its artistic modernism and new media.

Minjung artists began from a similar relationship to the past as part of a critique of Westernization, but had a more social and socialist solution; whereas twenty or so years ago in *The Play Between* celebrate the individual, a position which is keeping with the current primacy of the commercial art world’s quest for authenticity, which both groups of artists—the traditionalist and the modernist—have claimed in different forms, we need to recognize that, as having multiple genealogies, with unboundaried influences, Minjung came into being within a national debate between tradition versus modernization, both of which are pred-







Yong Soon Min, *Yong Soon Min*, 2005

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*

Yong Soon Min, *Yong Soon Min*



Yong Soon Min,  
**Defining Moments: LA riots, 1992,**  
B/W photo

...assumption that the two can be separated. What we name as tradi-  
...continuously re-invented as ideological practices even if their  
...products remain ostensibly similar (and 'tradition's' insis-  
...self-generation and continuity is also ideological).

... The panel and subsequent audience  
...rested mostly on the 'truth' and 'authenticity' of the work. Such  
...naturalized the Euro-Modernist and, paradoxically, a  
...that drawing enabled an unmediated conduit to an inte-  
...and that these artists, through their revelation of the cul-  
...were also revealing something authentic about Korean cul-  
...more primary, even immutable: Korean-ness itself. In their  
...ability to express the self, the artists were inadvertently  
...of native informant, that is, as guides for the touristic  
...by a non-Korean audience, and perhaps also by a  
...audience in search of cultural validation.

... For each grouping—the Korean artist,  
...and Euro-American audience members—a desire for  
...activated for an imaginary of what might have been lost,  
...nation (and of course, in the case of Korea, this imag-  
...by the geopolitical division of the nation). In the case  
...audience, I am reminded of Frantz Fanon relating that,  
...that they have become too mechanized, they turn to the

...abweichen zu einem anders gearteten  
...„glokalen“ Beispiel. Es bezieht sich auf eine  
...kürzlich stattgefundene Podiumsdiskussion  
...in meinem Wohnort Los Angeles bei *The  
Play Between*, einer Ausstellung von  
...Zeichnungen und Gemälden fünf koreanis-  
...Künstler.<sup>4</sup> Der Kurator der  
...Ausstellung, Lee Kwan Hoon, hatte in  
...seinem Katalog-Essay behauptet, einer der  
...Reize des Mediums Zeichnung bestehe  
...darin, daß es zu einer mehr koreanischen  
...Arbeitsweise zurückführe – die Linearität  
...der Zeichnung knüpfe an die Traditionen  
...der kalligraphischen Pinselmalerei an.  
...Insofern sei die Gattung der Zeichnung als  
...Antwort auf die verwestlichende  
...Modernisierung der Künste in Korea, zum  
...Beispiel in Zusammenhang mit neuen  
...Medien, zu verstehen.

... Die Minjung Künstler  
...begannten aus einer ähnlichen Haltung her-  
...aus, an die Vergangenheit anzuknüpfen,  
...um die Verwestlichung zu kritisieren. Dabei  
...suchten sie eine kollektive, stark  
...gesellschaftsbezogene und sozialistische  
...Lösung. Rund zwanzig Jahre später hinge-  
...gen feiern die Künstler in *The Play Between*  
...das Individuelle, eine Haltung, die vielleicht



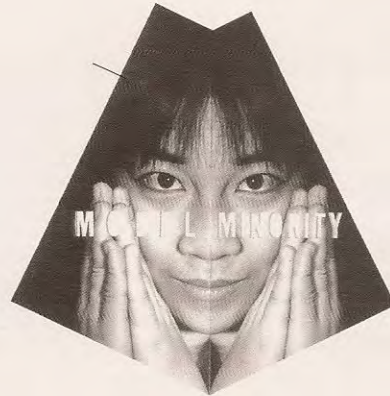
eher zur derzeit vorherrschenden Kommerzialisierung von Kunst paßt.

Beide Künstlergruppen, Kollektivisten wie Individualisten, postulieren – in verschiedenen Formen – Authentizität. Bei dieser Frage müssen wir beachten, daß kulturelle Strömungen multiple Genealogien mit grenzüberschreitenden Einflüssen aufweisen. Minjung entstand im Rahmen der nationalen Diskussion um Tradition und Modernisierung. Diese Debatte beruhte auf der Vorstellung, man könne die beiden Pole voneinander trennen. Was wir als Traditionen bezeichnen, wird jedoch in Wahrheit ständig als ideologische Praxis neu erfunden, selbst wenn die Vorgehensweisen und Ergebnisse, verglichen mit der Historie, angeblich gleich bleiben – und die Charakterisierung der Tradition mit den Attributen Ähnlichkeit, Selbst-Generierung und Kontinuität ist ebenfalls ideologisch.

Das Podiumsgespräch und die anschließende Diskussion mit dem Publikum konzentrierten sich vor allem auf die „Wahrheit“ und „Authentizität“ des Werks. Derartige Begriffe gehen von dem euro-modernistischen und paradoxerweise auch von dem originär koreanischen Standpunkt aus, daß Zeichen einen unmittelbaren Zugang zu einem inneren und authentischen Selbst ermöglichen und daß die Künstler durch die Offenbarung des kulturell unverdorbenen Selbst etwas Authentisches über die koreanische Kultur und über etwas noch Grundlegenderes, wenn nicht sogar Unwandelbares offenbaren: die Koreanität an sich. Bei ihrer Verwendung des Mediums Zeichnung gerieten die Künstler unversehens in die Rolle von einheimischen Informanten, von Führern für den touristischen Konsum der Koreanität durch ein nicht-koreanisches Publikum und vielleicht auch durch ein koreanisch-amerikanisches Publikum auf der Suche nach kultureller Bestätigung.

Bei jeder Gruppierung – den koreanischen Künstlern, dem koreanisch-amerikanischen und dem euro-amerikanischen Publikum – wurde eine Nostalgie geweckt, der Wunsch nach Umkehr, nach der Darstellung von angeblich Verlorenem – sei es der Verlust des Selbst oder der Nation (im Falle Koreas wird dieses Thema natürlich durch die geopolitische Teilung der Nation noch komplizierter). Bezüglich des euro-amerikanis-

men of color and ask them for a little human sustenance.”<sup>5</sup> When contemporary metropolitan life creates a feeling of alienation, one seeks re-connection through another being or culture that one places closer to nature, closer to a primal state, closer to a spiritual state, closer to shared experience, closer to all those things that one feels are missing from one’s own life, from all those things that have been taken away by one’s own climb to civilization. And it is that placement, the relegation of another person or culture into the past, into a ‘pre-civilized’ state that Fanon pounces on as being racist. How, then, does the third world avoid becoming the conduit for this nostalgia? And for us, as viewers, how do we resist this ‘easy viewing’? Can we pinpoint and isolate the entry of nostalgia? Can we turn it into a positive force, driving us towards social change; can individualized nostalgia for a lost past provoke a social imaginary for a potential future? Can, for example, the image of bountiful harvests so common within the



Yong Soon Min,  
Make Me Model Minority, 2000  
photo collage

Realism and often repeated by Minjung artists, become a spur for enlightenment activism?

The day after the panel, I received an email attachment that, after reading it, I assumed must have been from someone in the audience in response to a question I had posed about how, in the best case, one of the ways painting has responded to the loss of faith in modernism's ability to represent an authentic self through the (expressionist) gesture has been through a certain self-reflexivity of the mark as an indication of performance and cultural sign rather than of a singular self. I wanted to know how the artist in the show might have considered this in relation to their work. I discovered later that the attachment was a section of an essay sent by a student whose point revolved around Rosalind Krauss' declaration about art's "will to erase" that is, its erasure of narrativity and textuality, and what resistances to this erasing can be made by artists invested in questions of race.

Bringing these two together through discussion and my student's essay, raises fundamental questions about how one looks at artwork from a different social and cultural context. How do we view across barriers of difference when one's self is constructed through

tenance.<sup>44</sup> When colonialism  
he seeks re-connection with  
in nature, objects, communities,  
experience, closer to all those things  
from all those things, however  
on. And it is that disconnection  
past, into a (pre)colonial past,  
then, does the (pre)colonial  
And for us, as viewers, how do we  
isolate the entry of colonialism  
leads social change, or rather  
imaginary for a colonialist  
invests so common with

...maintaining that difference? In the context of globalization and  
...globalized art world, who is silenced by art's will to silence, and  
...who speaks? Who listens and who refuses to or is prevented  
...? And more than that, what gets spoken and in turn, what gets  
...lost, muted and mutated in the migration from tongue to  
...silence, its tendency to speak only of itself and of noth-  
...? Be turned around, investing its formal languages with  
...  
...viewing process with the obvious and most difficult question  
...looking at? Questions of quality, of what's good or bad  
...if one doesn't have relevant criteria with which to  
...with signs of familiarity or with wondering what one is  
...the syntax and grammar of these visual languages but

Yong Soon Min,  
*Make Me Objectified Other*, 1989  
photo collage



Yong Soon Min,  
*Make Me Objectified Other*, 1989  
photo collage

...particularities of what's being said. A primary intent behind  
...social conditions and effect political change, but when  
...its social context and placed within the mainstream (or  
...it encounters the gallery's separation of politics from  
...? Is rejection of speech that refers to anything beyond its  
...? do we recontextualize or re-politicize ourselves in  
...at such art?  
...of artists in this exhibition attempt an act of ventriloquism,  
...formal languages of Euro-American modernism, one who  
...Jae-whan, who reveals claustrophobic existences  
...of Piet Mondrian's grids. Similarly, Haejun Jo transforms  
...Coca Cola logo, into demonic caricatures  
...from a manga comic. Or Shin Hak-chul, who com-  
...of Social Realism with the anti-war brutalities of  
...such as Otto Dix, with the psychedelic utopias of under-  
...  
... This ventriloquism is one of many strate-  
... of Minjung Art to create counter-hegemonic nationalist  
... hegemonic is necessarily responsive and strategic, yet

chen Publikums fallen mir die Worte von Frantz Fanon ein: „Wenn die Weißen das Gefühl haben, daß sie zu mechanisiert sind, wenden sie sich an die Farbigen und bitten sie um eine wenig menschlichen Beistand.“<sup>45</sup> Wenn das moderne Leben in Metropolen ein Gefühl der Entfremdung hervorruft, sucht man eine Wiederanbindung an andere Menschen oder an eine andere Kultur, die man als naturverbundener als die eigene ansieht, näher an einem spirituellen Urzustand, näher an all jenen Dingen, die man in seinem eigenen Leben vermißt, die einem durch den Aufstieg in die Zivilisation abhanden gekommen sind. Es ist diese Sichtweise, die Projektion einer anderen Person oder Kultur in die Vergangenheit, in einen „prä-zivilisierten“ Status, den Fanon als rassistisch verurteilt. Wie kann dann aber ein Künstler der Dritten Welt vermeiden, ein Anlaß einer solchen Nostalgie zu werden und wie können wir als Betrachter diesem „easy viewing“ widerstehen? Können wir den Eintritt der Nostalgie haarscharf erkennen und sie isolieren? Können wir sie in eine positive Kraft umwandeln, die uns zu sozialen Veränderungen antreibt? Kann die individuelle Nostalgie nach einer verlorenen Vergangenheit eine soziale Vision einer potentiellen Zukunft provozieren? Kann z.B. das Bild einer reichen Ernte, so verbreitet im Sozialistischen Realismus und häufig von Minjung Künstlern aufgegriffen, zu einem Ansporn für Umweltaktivismus werden?  
Am Tag nach der Podiumsdiskussion erhielt ich per E-Mail einen Text, von dem ich nach dem Lesen annahm, er stamme von jemandem aus dem Publikum und sei als Antwort auf eine von mir aufgeworfene Frage gedacht. Beschrieben hatte ich den Verlust des Glaubens, die Moderne könne authentisches Selbst und malerische Gesten – die als expressionistischer Akt auf sich selbst verweisen – korrelieren. Gefragt hatte ich dann, wie die Malerei – zumindest im Westen – als performativer Stil und kulturelles Zeichen darauf reagieren könne. Ich hatte wissen wollen, wie Künstler der Ausstellung dies in Bezug auf ihr Werk sähen. Eine Woche später stellte ich fest, daß der Text Teil eines Essays war, in dem einer meiner Studenten die Rolle des Gitters im Werk zeitgenössischer amerikanischer Künstler analysiert. Er beschäftigte sich insbesondere mit

Rosalind Krauss' These vom „Willen der Kunst zu schweigen“, d.h. das Narrative und das Textuelle auszumerzen. Schließlich warf der Student im Essay die Frage auf, welchen Widerstand gegen dieses Verstummen Künstler leisten können, die sich mit dem Rassismus befassen.

Will ich diese beiden Aspekte, die Podiumsdiskussion und den Essay eines Studenten, zusammenbringen, ergibt sich die fundamentale Frage, wie man ein Kunstwerk aus verschiedenen sozialen und kulturellen Kontexten heraus betrachtet. Wie schaut man über Barrieren hinweg, wenn das eigene Selbst durch seine Prägung Unterschiede aufrechterhält? Wer – im Kontext der Globalisierung und der neuen internationalisierten Welt der Kunst – wird durch den Willen der Kunst zu schweigen zum Verstummen gebracht und wer wird zum Sprechen befähigt? Wer hört zu und wer weigert sich oder wird daran gehindert zuzuhören? Und viel mehr noch, was wird ausgesprochen und, umgekehrt, wer wird gehört? Was geht verloren, was wird verschwiegen und verändert sich auf dem Weg von der Zunge zum Ohr? Kann der Wille der Kunst zum Schweigen, ihre Tendenz, nur von sich selbst zu sprechen, umgekehrt werden, indem sie ihr formales Vokabular erneut mit Sprache ausstattet?

Beim Betrachten eines Kunstwerks sieht man sich dann mit der naheliegenden und am schwierigsten zu beantwortenden Frage konfrontiert: Was sehe ich denn da? Fragen nach der Qualität, nach dem, was gut oder schlecht ist, werden fast gleichgültig, wenn einem relevante Kriterien fehlen. Dann entdeckt man im Werk Anzeichen von Vertrautheit oder stellt sich die Frage, was man vermisst; man erkennt die Syntax und die Grammatik der visuellen Sprachen, ist sich aber im Unklaren über die Besonderheiten dessen, was gesagt wird. Eine wichtige Intention der Minjung Kunst bestand im Protest gegen soziale Bedingungen und im Bewirken politischer Veränderungen. Wenn eine solche Kunst aus ihrem sozialen Kontext herausgenommen und in den Mainstream (oder Hipstream) des Galerie-Raums gestellt wird, trifft sie auf deren „Willen zu schweigen“, auf die Ablehnung, etwas auszusprechen, das sich auf irgendetwas jenseits der eigenen Wände beziehen könnte. Wie re-kontextualisieren oder re-politisieren wir uns dann, um auf derartige Kunst zu „hören“?



**Yong Soon Min, Rainy Day Women #63: 반갑습니다, 2004**

still image from video, mixed media, photo by Allan deSouza, collection of the artist.

history is rife with such attempts becoming fixed, codified and petrified with new nationalist legislation. Yong Soon Min explicitly challenges the re-inscription of the nation. In a recent exhibition in Seoul<sup>6</sup>, she focused on the plight of migrant workers in Korea and their challenge to the still-prevalent Korean idea of a 'one-race' nation (while the one-race ideology has a part to play towards a political unification, in South Korea 'what it means to be Korean' has to encompass migrant workers and bi-racial Koreans, such as the children of Korean women and U.S. soldiers; if we transpose these questions to a German context, we uncover past terrors and current tensions). In this exhibition, Min again poses problems of ideological difference within the nation, and within the nation itself.

While ventriloquism (and mimicry) suggest parallels or links with Euro-America, it is equally necessary to situate Minjung Art in relation to the anti-colonial, pro-independence cultural movements that have sprouted across the globe, from British-occupied India, to Pinochet-era Chile, to apartheid-era South Africa, to the anti-authoritarian resurgence in post-Cultural Revolution China, to the Zapatistas in Mexico, to first world movements that is modeled on anti-imperialist movements, such as Aborigine movements against the Australian bicentennial, or the Irish Republican murals in Belfast, Derry, or the Black arts movement<sup>7</sup> in England, or the Harlem Renaissance, Chicano and Asian American movements in the U.S.A.

Can we map these different matters



codified and petrified within  
y challenges the re-inscription  
ocused on the plight of migrant  
valent Korean idea of a 'brave  
rt to play towards a political  
e Korean' has to encompass  
e children of Korean women  
ns to a German context. In  
xhibition, Min again poses the  
n, and within the nation divide

rioloquism (and mimicry) is  
equally necessary to situate  
pendence cultural movements  
n-occupied India, to Pinche  
anti-authoritarian resurgence  
n Mexico, to first world activi  
s, such as Aborigine activi  
epublican murals in Belfast  
for the Harlem Renaissance in  
U.S.A.

map these different mar

... linking them as nexi, as zones of resistance and efflorescence, within a  
... global network? How do we undertake a "cognitive mapping" (Fredric  
... term) of geo-cultural and socio-political zones instead of re-treading  
... territory of modernist universalism? And if we do link them, how do  
... them as encounter-zones without using the imperial model of encounter  
... explorer and 'native' and its present-day manifestation of tourist and  
...? How does one look at art from a different locality without retreading the  
... of the anthropological, without retreating to the safety of one's tent,  
... now that the natives know that its walls are so flimsy and so perme-

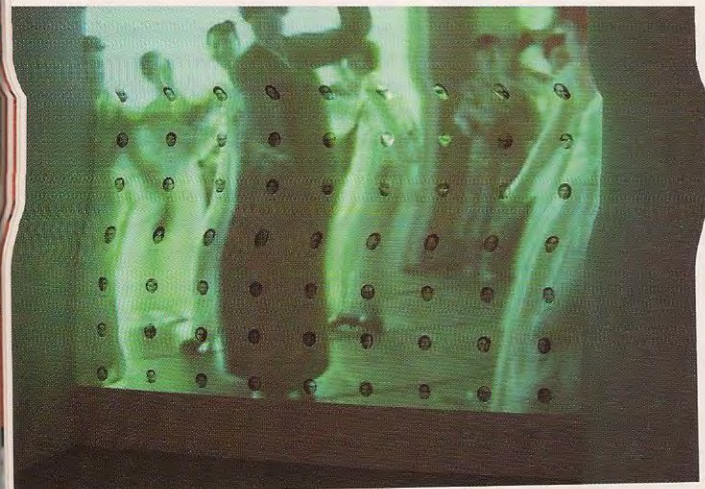
... If we momentarily sidestep the anthropo-  
... and attempt to site Minjung Art within the Euro-American model of the  
... we run into limitations there too. Okwui Enwezor<sup>8</sup> has suggested  
... failure of Euro-American avant-gardes stems from their inability to  
... their own positions as beneficiaries of imperialism. How then, can this  
... of the avant-garde be imported as part of an anti-imperialist project? And  
... also limited by its oedipal will to usurp the previous generation  
... ultimately fundamentalist desire to be born-again, thereby providing only  
... adolescent (and masculine) model for cultural change?

... Other layers of questions (as I have  
... ) are added by this exhibition being sited in Germany, which  
... with its own nationalist formations. Artists like Anselm Kiefer have

... Eine ganze Anzahl  
von Künstlern der Ausstellung The Battle of  
Visions versuchen eine Art Bauchrednerei,  
indem sie die formalen Sprachen des  
euro-amerikanischen Modernismus  
benutzen. Ein Künstler wie Joo Jae-whan  
veranschaulicht dies, indem er klaustropho-  
bische Existenzen innerhalb der Mauern  
von Piet Mondrians Gittern zeigt. In ähnlich-  
er Weise verformt Haejun Jo eine weitere  
Ikone des kapitalistischen Realismus, das  
Coca Cola-Logo, zu dämonischen  
Karikaturen, die einem Manga entlaufen zu  
sein scheinen. Shin Hak-chul wiederum  
verbindet die heroische Ästhetik des  
Sozialistischen Realismus und die  
Antikriegs-Brutalitäten deutscher  
Expressionisten wie Otto Dix mit psy-  
chodelischen Utopien des Underground.

... Dieses Bauchreden  
ist eine der vielen Strategien von  
Minjung-Kunst, anti-hegemoniale national-  
istische Darstellungen zu schaffen. In der  
Geschichte enden viele konterhegemoniale  
Ansätze, die eine Reaktion auf die  
Vergangenheit sind, damit, daß sie inner-  
halb einer neuen nationalistischen  
Gesetzgebung fixiert, kodifiziert und ver-  
steinert werden. Yong Soon Min setzt sich  
in diesem Zusammenhang ausdrücklich  
gegen die Wiederfestlegung der Nation zur  
Wehr. In einer Ausstellung, die vor kurzem  
in Seoul stattfand,<sup>8</sup> thematisierte sie das  
Los ausländischer Arbeiter in Korea und die  
Herausforderung, die die Fremden für das  
immer noch gängige Konzept einer homo-  
genen Nation darstellen (Während die  
Ideologie vom einheitlichen Volk im  
Rahmen der Wiedervereinigungspolitik  
durchaus ihre Berechtigung hat, muß in  
Südkorea die Frage nach der koreanischen  
Identität ausländische Arbeiter und Kinder  
beispielsweise aus koreanisch-amerikanis-  
chen Mischehen zwingend einbeziehen.  
Wenn wir diese Fragen in einen deutschen  
Kontext übertragen, stoßen wir gleicher-  
maßen auf die Schrecken der  
Vergangenheit wie auf gegenwärtige  
Spannungen). Auch in der Darmstädter  
Ausstellung thematisiert Min wieder die  
Probleme ideologischer Differenzen inner-  
halb der geteilten Nation.

... Während Bauchreden  
und Mimikry Parallelen oder Verbindungen  
zu Euro-Amerika suggerieren, ist es ebenso  
notwendig, Minjung-Kunst im  
Zusammenhang mit anti-kolonialen kul-  
turellen Unabhängigkeitsbewegungen, wie  
sie weltweit in unterdrückten Nationen stat-



Yong Soon Min, Rainy Day Women #63: 반갑습니다, 2004  
mixed media, photo by Allan deSouza, collection of the artist, [www.yongsoonmin.com](#)

## Rainy Day Women #63: 반갑습니다, 2004

Rainy Day Women #63 brings into intricate play two sets of image that traverse histories, and spacial coordinates rooted in the legacies of the Cold War.

One set of images consists of oval shaped photographs of 63 men. I found these images on the last page of a North Korean commemorative stamp book that I bought in 2001 at hotel gift store in North China where I was researching Korean diasporic communities. I soon learned that the tiny portraits of the men in the stamp, each identified by name and the number of years they served in prison were of those repatriated to the North in 2000 as part of the historic North/South summit of the presidents which garnered the Nobel Peace Prize for Kim Dae Jung. These men had been imprisoned in South Korea, the longest for 45 years, for refusing to denounce Communism. Commonly referred to as “unconverted,” they campaigned since their release from the prisons in the 90’s to be repatriated to the North.

The other set of images is a video sequence of women dancing that I captured during a visit in 1998 to North Korea. The women were dancing in front of an election hall in a small village, celebrating the election of Kim Jong Il to the head of the Parliament, one of his many titular positions. It was a rainy day as can be seen in the numerous umbrellas covering the gathered crowd beyond covered entrance area where the dancing was taking place. Women playing the drum and *kkengari* (traditional Korean brass drum) provide the musical backdrop to the dancing. Among the several songs that are seamlessly blended together in the continuous melody is the song, “*Bangapsunida*,” a popular greeting song of “Welcome.” One elderly woman who is dancing with her drums proudly informs an interviewer of the various medals of honor and recognition that adorn her dress, much like the years of imprisonment in South Korea are regarded as a badge of honor for the men in North Korea.

**Well, they'll stone you when  
You're walking all alone.  
They'll stone you when  
You are walking home.  
They'll stone you  
And then say you are brave.  
They'll stone you when  
You're set down in your grave,  
But I would not feel so all alone.  
Everybody must get stoned.**

In the moments when the stilled faces of the men blend in with the moving faces of the dancing women, I feel like an ambivalent matchmaker, from afar, curious about the forced blending of lives of these men who endured much suffering for their ideological convictions with these women whose lives may have been similarly difficult in the harsh realities of North Korea but who seem at times to be lost in the revelry of dance at the same time that they are performing their nationalistic allegiance.

I borrowed part of the title "Rainy Day Women" from a popular 60s Dylan song for a number of reasons. On a cursory level, the title is literally descriptive of the women dancing in the rain. Additionally, the raucous, percussive original score shares a certain affinity with the brassy songs from that North Korean event. Moreover, the lyrics (of which the last stanza is quoted below) could be seen to suggest a direct linkage between the Korean men's imprisonment to the metaphor of being 'stoned.' Getting "stoned," of course also refers to a drug altered states which could be said here to allude to the revelry of dancing or perhaps the hallucinating grip of nationalistic convictions. However, the lyric's hard-boiled sense of alienation and anarchic cynicism about the oppressiveness of contemporary body politics belong not to the men and women depicted in this work but is reflective of my own political quandary. The question remains as to how one's ideological principals are ever reconciled with the realities of a state and the ever encompassing weight of history. Can we yet seek some measure of insight and accommodation in Gramsci's adage about the pessimism of the intellect and the optimism of will?

tanden, zu sehen. Nennen lassen sich etwa die Aufstände im britisch besetzten Indien, im Chile Pinochets oder in Südafrika während der Apartheid, die antiautoritäre Post-Kulturrevolution in China oder die Zapatistas in Mexiko. Erinnert sei ferner an anti-imperialistische Bewegungen<sup>7</sup> in der Ersten Welt, beispielsweise an die Aktionen der Aborigines anlässlich der Zweihundertjahrfeiern in Australien, an die irisch-republikanischen Graffiti auf den Mauern in Belfast und Derry, an die Black Arts Bewegung in England oder deren Renaissance in Harlem, an Chicano und asiatisch-amerikanische Bewegungen in den USA.

Können wir diese unterschiedlichen politischen Bewegungen als Zonen des Widerstands miteinander vergleichen? Wie bewerkstelligen wir ein „kognitives Einordnen“ (ein von Fredric Jameson verwendeter Ausdruck) von geo-kulturellen und sozio-politischen Zonen, statt wieder einmal das imperialistische Territorium des modernistischen Universalismus zu betreten? Und wenn wir die einzelnen Areale verbinden, wie charakterisieren wir sie dann, ohne auf das imperialistische Modell der Begegnung zwischen Forscher und „Eingeborenem“ beziehungsweise – um mit der Jetztzeit zu sprechen – Touristen und Einheimischem zurückzugreifen? Wie betrachtet man Kunst aus einer anderen Globalität, ohne in imperialistische oder anthropologische Sichtweisen zu verfallen, ohne sich in die Sicherheit des eigenen Zelts zurückzuziehen, insbesondere, wenn heutzutage die Eingeborenen wissen, wie dünn und durchlässig dessen Wände sind?

Wenn wir anthropologische Aspekte für einen Augenblick außer Acht lassen und Minjung-Kunst in das euro-amerikanische Modell der Avantgarde einbetten, treffen wir auch dort auf prinzipielle Fragen. Okwui Enwezor<sup>8</sup> meinte, dass das eingebaute Scheitern der euro-amerikanischen Avantgarden auf deren Unfähigkeit zurückzuführen sei, ihre eigene Position als Nutznießer des Imperialismus anzusprechen. Wie kann dieses Modell der Avantgarde in anti-imperialistische Projekte übernommen werden? Ist die Avantgarde ebenfalls durch ihren ödipalen Willen zur Usurpation der vorangegangenen Generation und ihren letztlich fundamentalistischen Wunsch nach Wiedergeburt beschränkt, wodurch sie nur ein verkümmertes, unausgeglichenes (und

attempted to engage critically and 'archeologically' with this history, excavating myths and desires embedded within totalitarian nationalism, following an imperative to engage with historical and ideological formations. One can also see Gerhard Richter's renowned aversion to ideological positions as a response to such history. Also, how do post-unification Germans respond to and see themselves reflected within a pre-unification Korean movement?

The problems of translation and translation are revealed by a transposition of Minjung Art—People's Art—into one German counterpart, the historically troubling terminology of *Volk* and *volkische* and the repressive ideologies to which it became anchored. This problem of translation extends beyond language to broader contexts of historical and politicized place. How does one view an art predicated on communication as a shared experience when it is removed from its communicative context, i.e. from its intended primary audience, and from its languages of communication? How does one read it when it is removed from its sites of activation?<sup>9</sup> How does one and is it possible to overcome these problems of translation and potential silences then, to engage in (to use Stuart Hall's phrase) "systems of shared meaning"? Such an engagement is not dependent on translation where one language is converted into another, but is an encounter where each language and system of meaning remains not intact—since they are changed by the



Yong Soon Min, *American Friend*, 1984

drawing

in this history, excavating  
 alism, following an imper-  
 sions. One can also see  
 positions as a response  
 respond to and see their  
 ment?  
 s of translation and the  
 g Art—People's Art—  
 terminology of Volk and  
 came anchored. This pro-  
 der contexts of historical  
 icated on communication  
 unicate context, i.e. how  
 es of communication? How  
 activation?<sup>9</sup> How does the  
 of translation and potential  
 phrase) "systems of shared  
 in translation where one lan-  
 where each language each  
 they are changed by the



Michelle Wu, interview for the project XEN: Migration  
 Cultural Identity, 2004

...recenter—but mutable, while not surrendering each one's independent func-  
 tion. In my earlier description of the Los Angeles panel, was the discussion  
 between the Korean artists and the largely American audience a system of  
 cross-meaning, or was this a reinscription of already prescribed meanings and  
 systems that prevented exchange, that left each system of meaning intact, un-  
 communicated and possibly reinforced?

To continue this question of communi-  
 cation: If the artist has situated their practice within a broader social moment (if  
 within a defined movement), how is that shared across national boundaries and  
 an audience trained to emphasize the individual? One of the possibilities with  
 People's Art, and similar socially-motivated art practices, is to cast a critical  
 eye on constructions of the 'self' and their relationship to a collective—questions  
 that were generally evaded by more mainstream practices. Rather than retreating,  
 ideologically, to an 'authentic' self, a claim can be made, even if provision-  
 al, to collective identification based on a relational self, that is, a self as con-  
 stituted and performed in relation to its social context, and therefore always in  
 process of formation.

The need for return, re-assessment and  
 correction, as this exhibition does, is a necessary counter to each avant-  
 garde rejection of its predecessors. The artist Keith Piper has described the  
 1980s "misread, misaligned, and misinterpreted decade."<sup>10</sup> Given the current  
 climate of the marketplace and the celebrity status of artists, how does one  
 see the utopian activism of twenty years ago? Does one see it as unmitigat-



maskulines) Modell für einen kulturellen  
 Wandel zu bieten hat?

Andere Fragen (wie  
 ich schon angedeutet habe) entstehen  
 dadurch, daß The Battle of Visions in  
 Deutschland stattfindet, das mit seiner  
 eigenen Vergangenheit zu kämpfen hat.  
 Künstler wie Anselm Kiefer versuchten, sich  
 kritisch und „archäologisch“ mit dieser  
 Geschichte auseinanderzusetzen, indem  
 sie hinter dem totalitären Nationalismus ver-  
 borgene Mythen und Wunschvorstellungen  
 ausgruben und sich auf historische und  
 ideologische Fundamente einließen. Auch  
 Gerhard Richters bekannte Aversion gegen  
 ideologische Positionen kann als eine  
 Antwort auf eine solche Geschichte gese-  
 hen werden. Wie reagieren Deutsche nach  
 der Wiedervereinigung auf eine koreanische  
 Bewegung vor der Wiedervereinigung  
 und wie sehen sie sich darin widerge-  
 spiegelt?

Die Probleme der  
 Übersetzung und Fehlübersetzung werden  
 schon offenbar durch die Übertragung von  
 Minjung-Kunst in „Volkskunst“. Der Begriff  
 des „Volkes“ erinnert natürlich gerade im  
 Ausland an eine historisch belastete  
 deutsche Terminologie. Das Problem der  
 Übersetzung zeigt sich auch im  
 Zusammenhang mit dem Ort. Wie betra-  
 chtet man eine Kunst, die auf einer gemein-  
 samen Erfahrung gründet, wenn sie aus  
 ihrem kommunikativen Kontext heraus-  
 gelöst wird, fern von ihrem ursprünglichen  
 Publikum und dessen Sprache gezeigt  
 wird? Wie liest man die Kunst, wenn sie  
 ihren Ort verläßt? Wie kann man diese  
 Übersetzungsprobleme und potentiellen  
 Schweigen überwinden und sich auf  
 „Systeme gemeinsamer Bedeutung“ (um  
 einen Ausdruck von Stuart Hall zu  
 benutzen) einlassen? Ein solches Einlassen  
 bedeutet keine Übertragung einer Sprache  
 in eine andere, sondern eine Begegnung,  
 bei der die Bedeutungssysteme nicht intakt  
 bleiben, beweglich werden, ohne ihre  
 ursprünglichen Inhalte ganz aufzugeben.  
 War in meiner obigen Beschreibung des  
 Podiumsgesprächs in Los Angeles die  
 Diskussion zwischen den koreanischen  
 Künstlern und dem vorwiegend amerikani-  
 schen Publikum ein gemeinsames  
 Bedeutungssystem oder war sie eine  
 Bestätigung längst festgelegter Positionen,  
 die einen Austausch verhinderte, die jedes  
 Bedeutungssystem unhinterfragt intakt ließ,  
 möglicherweise verstärkte? Um noch ein-  
 mal auf das Problem der Kommunikation





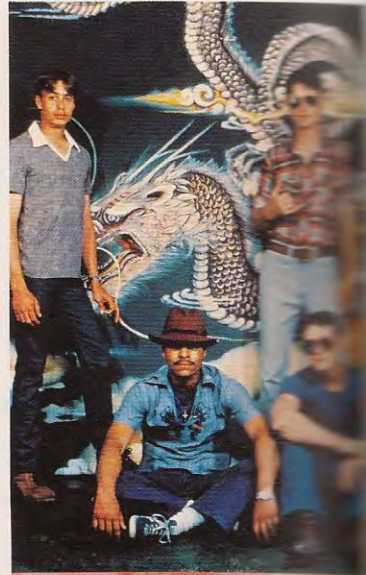
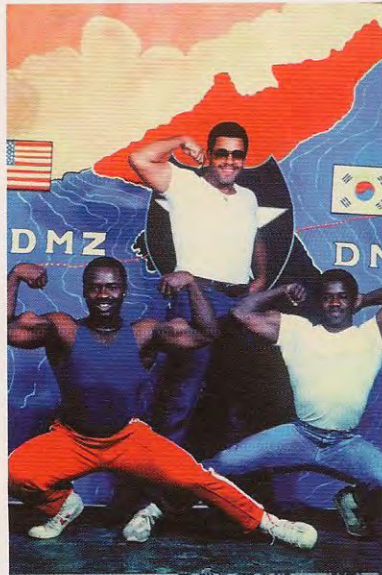
Yongtai Kim & Kim Young Soo, 1989, D.M.Z.-The Souvenir Pictures from Dongduchon,  
Kim Young Soo's reproduction of the original piece, digital print



zurückzukommen: Wenn ein Künstler sich einem weiteren gesellschaftlichen Feld widmet, nicht einer bestimmten Bewegung, wie kommt er dann jenseits der nationalen Grenzen bei einem Publikum an, das die Betonung des Individuellen gewohnt ist?

Wie andere gesellschaftspolitisch motivierte Kunstströmungen bietet Minjung-Kunst dem Betrachter die Möglichkeit, einen kritischen Blick auf die Konstruktionen des „Selbst“ und auf deren Beziehungen zum Kollektiv zu werfen – Fragen, denen konventionellere Kunst im allgemeinen aus dem Weg geht. Anstatt sich, und sei es auch nur strategisch, auf ein „authentisches“ Selbst zurückzuziehen, beansprucht Minjung-Kunst, wenn auch nur provisorisch, eine kollektive Identität auf der Grundlage eines relationalen Selbst, das sich in Bezug auf den sozialen Kontext herstellt und das sich daher ständig verändert.

Die Ausstellung in der Kunsthalle Darmstadt zeigt, daß Rückblick, Neubewertung und Kontinuität notwendig sind. Damit ist sie eine unerläßliche Gegenstimme gegen die oftmals propagierte avantgardistische Ablehnung von Vorläufern jeglicher Art. Der Künstler Keith Piper hat die achtziger Jahre als ein „mißverständenes, fehlorientiertes und fehlinterpretiertes Jahrzehnt“<sup>10</sup> beschrieben. Wie ist bei der gegenwärtigen vollkommenen Herrschaft des Markts und dem Prominentenstatus der Künstler der utopische Ansatz von vor zwanzig Jahren zu beurteilen? Sieht man ihn als ein einen völligen Fehlschlag an, dem Zusammenbruch des Kommunismus vergleichbar? Ein etwas längeres Zitat von Stuart Hall mag hier passend erscheinen: „Es gab eine Explosion von kreativen Arbeiten von Künstlern aus Gegenden, die historisch von den Macht- und Autoritätszentren marginalisiert worden waren. [Diese Bewegung] ... definierte eine ‚Ökonomie‘ von Themen und Bildern, die zeitgenössische Künstler immer noch zur Kenntnis nehmen ... Allgemein gesagt, ist [diese Bewegung] getrieben vom Kampf der Völker, die innerhalb des Weltsystems marginalisiert sind, sich gegen ihren Ausschluß zu wehren, den historischen Blick umzukehren, Visibilität zu erlangen und einen ‚dritten Raum‘ in der kulturellen Repräsentation zu erschließen (zwischen den Polen einer nicht rekonstruierten Tradition und dem Impetus eines unbesonnenen Modernismus) ... Es ist eine



**Yongtai Kim & Kim Young Soo, D.M.Z.-The Souvenir Pictures from Dongduchon, 1989**

details, 29.5x21cm each, c-print,

scanned and reprinted from Kim Young Soo's copies of 26 selection from the original by Yongtai Kim. The original compiled in 1984 as more than 300 cuts, was lost and remained only as Kim Young Soo edition.



ngtaktion, 1989

original by Yongtai Kim. The original,  
Yong Soo edition.

collapse, akin to the collapse of communism? It's worth quoting Stuart Hall at length: "It witnessed an explosion of creative work by artists from places historically marginalized from the centers of power and authority. It ... defined an 'ecology' of themes and images with which contemporary practitioners are appropriating .... Broadly speaking, it is driven by the struggles of peoples, marginalized in relation to the world system, to resist exclusion, reverse the historical process into visibility, and open up a "third space" (between the weight of an unconstructed tradition and the impetus of a mindless modernism) in cultural representation .... It challenges the institutional spaces, established circuits, unarticulated canons of critical achievement of the metropolitan mainstream."<sup>11</sup> Stuart Hall are not talking about Minjung Art, although they could quite easily talk about the black arts in Britain, also operational during the 1980s. The similarities of the two, and one could apply these descriptions to any number of other cultural movements across the globe, emphasize that we are not looking at isolated, 'failed' phenomena. If anything, we are looking at an ongoing, alternative cultural mapping of the globe.

I hope that artists still hold onto the idealistic fantasy that they can change the world (and the global) through their art. We should be realistic: it is equally the viewer who has to do the work of changing the perception. The ongoing value of Minjung Art and other activist cultural movements is that they ask us to do just that.

The scathing comic strip, *Boondocks*, by Aaron McGruder, in *Los Angeles Times*, July 19-21, 2005 depicts McDonald's trying to expand its urban market by incorporating hip-hop iconography; McGruder has one of his characters posing the questions: "Do you think hip-hop is gonna make McDonald's cool? Or do you think McDonald's will make hip-hop uncool?" Elsewhere in the *Los Angeles Times* ("If It's Hip and Trendy, They're Not Interested", Christian M. Chensvold, July 20, 2005), the term "hipstream" is mentioned, meaning the mainstream or corporate takeover of "hipster" culture.

Arjun Appadurai, *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996. p.29.

Allan deSouza, "Postcard from Seoul," in *X-TRA*, Contemporary Art Quarterly, Vol.7, No.2, p.45.

Organized by AndrewShire Gallery, Los Angeles, June 25 -July 30, 2005; also at Arena1 Gallery, Santa Monica, June 24 - July 30, 2005.

Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, N.Y., 1967. p.129

Yong Soon Min, *Xen: Migration, Labor and Identity*, at ssamzie space, Seoul. August 13 - September 18, 2004.

A loose affiliation between predominantly African Caribbean and South Asian artists and cultural workers, most active between 1980 and 1990.

Asian American Art symposium, organized by Margo Machida and Yong Soon Min, New York University, New York, March 19-21, 2004.

I want to emphasize that a site is not only a geographic space, but a temporal one, and is therefore historicized and politicized; additionally--though not directly applicable to the works in this exhibition--a site, such as a website, can operate across geographic and temporal zones, and therefore needs to be differently historicized and politicized.

Keith Piper, "Wait, Did I Miss Something? Some Personal Musings on the 1980s and Beyond," in *Shades of Black*, eds. D.A. Bailey, I. Baucom, S. Boyce, Duke University Press. p.35.

Stuart Hall, "Assembling the 1980s: The Deluge--and After," in *Shades of Black*. p.2.

Herausforderung an die institutionellen Räume, etablierten Kreise und an die kanonisierte Leistungsbilanz des Mainstreams in den Metropolen."<sup>11</sup>

Piper und Hall sprechen von black arts in Großbritannien, die auch während der achtziger Jahre eine Rolle spielten, nicht von Minjung-Kunst, aber sie hätten es leicht tun können. Die Ähnlichkeiten der beiden Richtungen – und man könnte die Beschreibung auf eine ganze Reihe verschiedener Kulturbewegungen in der Welt beziehen – zeigen, daß wir es nicht mit lokalen „gescheiterten“ Phänomenen zu tun haben, sondern mit einer fortlaufenden alternativen Kartierung der globalen Kulturlandschaft.

Ich hoffe, daß Künstler weiter an ihrer idealistischen Vorstellung festhalten, die Welt durch ihre Kunst verändern zu können. Aber seien wir realistisch: Es sind ebenso die Betrachter, die sich daran machen müssen, ihre Sichtweise zu ändern. Der fortbestehende Wert von Minjung und anderen aktivistischen Kulturbewegungen besteht darin, daß sie uns gerade dazu auffordern.

- 1 Der bissige Comic Streifen Boondocks von Aaron McGruder (in *Los Angeles Times*, 19.-21. Juli 2005) stellt McDonald's Versuch dar, seinen Markt in den Städten unter Zuhilfenahme der hip-hop Ikonographie auszuweiten; McGruder lässt eine seiner Figuren die Frage stellen: "Glaubst du, dass hip-hop McDonald's cool macht? Oder meinst du, McDonald macht hip-hop uncool?" An anderer Stelle in der *Los Angeles Times* ("If It's Hip and Trendy, They're Not Interested", Christian M. Chensvold, 20. Juli 2005) wird die Bezeichnung "hipstream" benutzt, womit die Übernahme der "hipster" Kultur durch den Mainstream oder die Multis gemeint ist.
- 2 Arjun Appadurai, *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996, S.29
- 3 Allan deSouza, "Postcard from Seoul", in *X-TRA*, Contemporary Art Quarterly, Vol.7, No.2, S.45
- 4 Veranstaltung von der AndrewShire Gallery, Los Angeles, 25. Juni - 30. Juli, 2005; auch in der Arenal Gallery, Santa Monica, 24. Juni - 30. Juli, 2005.
- 5 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, N.Y., 1967, S.129
- 6 Yong Soon Min, *Xen: Migration, Labor and Identity* in ssamzie space, Seoul, 13 August-18 September, 2004.
- 7 Ein lockerer Zusammenschluss von vorwiegend afrikanisch-karibischen und sudasiatischen Künstlern und Kulturschaffenden, meist zwischen 1980 und 1990 aktiv.
- 8 Bei einem asiatisch-amerikanischen Kunstsymposium, das von Margo Machida und Yong Soon Min, NYU, New York, vom 19.-21. März 2004 veranstaltet wurde.
- 9 Ich möchte betonen, dass ein Ort nicht nur ein geographischer Raum ist, sondern ein zeitlicher und daher geschichtlich und politisch ausgeprägt; ferner - wenn das auch nicht direkt auf die Werke dieser Ausstellung gilt - kann ein Ort wie z.B. eine Webseite, über geographische und temporale Zonen hinweg agieren und muss daher historisch und politisch unterschiedlich bestimmt werden.
- 10 Keith Piper, "Wait, Did I Miss Something? Some Personal Musings on the 1980s and Beyond", in *Shades of Black*, hrsg. D.A. Bailey, I. Baucom, S. Boyce, Duke University Press, S.35.
- 11 Stuart Hall, "Assembling the 1980s - The Deluge - and After", in *Shades of Black*, S.2

---

**Selected Group Exhibitions**

- 2004 *The Declaration of Peace 2004: World's 100 Painters*, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, Korea  
*Painting Reads Novel: Min Joung Ki & Hwang Seok Young*, Kyobo Bookstore, Seoul
- 2003 *Landscape Paintings of Jingyeong, 眞景(True Scenery): New Suggestions*, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, Korea
- 2002 *Mountains and Rivers of Homeland*, Gwanghwamun Gallery, Seoul  
*Beautiful Scenery of Korea*, inaugural exhibition, JEBIWOOL Art Museum, Gwacheon, Korea
- 2001 *After Reality and Utterance*, alternative space pool, Seoul
- 1999 *Korean Pop*, Songkok Art Museum, Seoul  
*Beyond Landscape*, Artsonje Museum, Gyeongju, Korea  
*Mongyoo Geumgang 夢遊金剛: Diamond Mountains in the Paintings from the 18th - 20th Century*, Ilmin Museum of Art, Seoul
- 1998 *The Division*, The 21st Gallery, Seoul
- 1997 *Mountains and Rivers of Homeland*, Seoul Museum of Art, Seoul
- 1995 *Spirit of May*, The 1st Gwangju Biennale, Gwangju Biennale Exhibition Hall, Gwangju
- 1994 *The Song of Blue Bird*: Commemorative Exhibition on the 100th Anniversary of Donghak *Peasants Revolution*, Seoul Arts Center, Seoul  
*Korean Minjoong Arts: 1980-1994*, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, Korea
- 1991 *18 Selected Artists*, commemorative exhibition on the 10th Anniversary of Inauguration, galerie de séoul

- 1988 *Min Joong Art: A New Cultural Movement from Korea*, Artists Space, New York City
- 1986 *JAALA: The Third World and Us-Asia of the People*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo
- 1986 - 1981 Annual Exhibitions of Reality and Utterance, Seoul
- 1983 - 1974 Annual Exhibitions of the collective, December, Seoul
- 1980 - 1977 Annual Exhibitions of the collective, The Third Group, Seoul

---

**Yong Soon Min**

- 1975 - 1979 Graduate School, University of California, Berkeley, CA
- 1981 Whitney Museum Independent Study Program, New York

---

**Selected Solo Exhibitions**

- 2004 *XEN: Migration Labor and Identity*, ssamzie space, Seoul
- 2003 *Will \*\*\*\* for Peace*, collaboration with Allan deSouza, Mezzanine Gallery, Dept of Art, Univ. of Minnesota, Minneapolis; Oboro Gallery, Montreal Redux, Montreal
- 1998 *Bridge of No Return, Art in General*, New York; Temple Gallery, Tyler School of Art, Philadelphia; Krannert Art Museum, University of Illinois, Illinois  
*Global Garden*, public project, The Flushing Library, Queens, New York
- 1997 *AlterNatives*, with Allan deSouza, Robert B. Menschel Photography Gallery, New York  
*Memory Matters*, public art commissioned by Korean American Museum, distributed in grocery stores
- 1996 *BellyTalk*, project for bus shelter, Washington State Arts Commission, University of Washington, Washington
- 1994 *D.M.Z. XING*, Smith College Museum,

Massachusetts; University of Con

- 1991 *deCOLONIZATION* of the Arts, Brown

---

**Selected Group Exhibitions**

- 2005 *600 Images/60 A* project transmitted Bangkok; Berlin; Saigon; LA  
*Incongruent: Com* South Korea, The Gallery, St. Lawrence New York  
*City Art*, Center for New York  
*Still Present Past* and the Forgotten Gallery, Wellesley Cambridge Multicultural Boston
- 2004 *Unknown Sister*, U Kunsthaus Dresden
- 2003 *Only Skin Deep*, or National Survey Int Photography, www.t\_review.php?a\_id
- 2002 *East Asian Women* Seoul Women's Ce  
*LA Freewaves*, vide
- 1998 *Urban Encounters* of Contemporary A  
*Thinking Print: Book* Henry Art Gallery, S  
Modern Art, New York
- 1997 *Crossing Over/Cha* Corcoran Gallery of
- 1996 *Asia/America: Ident* Contemporary Asia  
MIT List Visual Arts  
Cambridge, MA; Sa  
Blaffer Gallery, Un  
Texas; Center for th  
Buena Gardens, Sa  
Art Center, Minneap

- Massachusetts; Hartford Civic Center; University of Connecticut, Storrs
- 1991 *deCOLONIZATION*, The Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York

#### Selected Group Exhibitions

- 2005 *600 Images/60 Artists/6 Cities*, art project transmitted through internet, Bangkok; Berlin; London; Manila; Saigon; LA
- Incongruent: Contemporary Art from South Korea*, The Richard F. Brush Gallery, St. Lawrence University, New York
- City Art*, Center for Architecture, New York
- Still Present Pasts: Korean Americans and the Forgotten War*, Jewett Art Gallery, Wellesley College and Cambridge Multicultural Arts Center, Boston
- 2004 *Unknown Sister, Unknown Brother*, Kunsthau Dresden, Dresden
- 2003 *Only Skin Deep*, on-line exhibition, National Survey International Center for Photography, [www.icp.org/osd/artist\\_review.php?a\\_id=122](http://www.icp.org/osd/artist_review.php?a_id=122).
- 2002 *East Asian Women and Herstories*, Seoul Women's Center, Seoul
- LA Freewaves*, video karaoke project
- 1998 *Urban Encounters*, The New Museum of Contemporary Art, New York
- Thinking Print: Books to Billboards*, Henry Art Gallery, Seattle; Museum of Modern Art, New York
- 1997 *Crossing Over/Changing Places*, Corcoran Gallery of Art, Washington DC
- 1996 *Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art*, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, MA; Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Texas; Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco; Walker Art Center, Minneapolis, MN; The

- Asia Society Galleries, New York
- 1995 *Semblances*, Museum of Modern Art, New York
- 1994 *Across the Pacific*, Queens Museum of Art, Queens, New York; Kumho Museum of Art *Art, Society, Reflection*, The Fifth Havana Biennial, Havana
- Picturing Asia America: Communities, Culture, Difference*, Houston Center for Photography, Houston, TX
- 1992 - 1993 *Mistaken Identities*, Museum Folkwang, Germany; Forum Stadtpark, Austria; Neues Museum Weserburg im Forum Langenstrasse, Bremen, Germany; Louisiana Museum of Modern Art, Denmark

#### Mixrice

- b. 1975, Seoul, Korea
- 1998 Kyungwon University, Seoul
- 2002 Formation of artist collective, Mixrice
- 2004 Graduate School, Hongik University, Seoul

#### Solo Exhibitions / Projects

- 2004 *Life is Fight and Fight is Life*, Haja Center(The Center for Youth's Alternative Culture), Seoul
- 31 New Towns*, Aareumdaun Gagye(Beautiful Secondhand Shop), Ilsan, Korea
- Showing I & II*, Aarhus Station, Aarhus; Bazar Market, Aarhus, Denmark
- Mixrice Channel V: BURMA ACTION*, ad-hoc broadcasting on the street of Wonmi area, Bucheon, Korea
- Mixrice Channel VI: Life is Fight and Fight is Life*, ad-hoc broadcasting on the street of Seoul
- Gangral's Music Café*, broadcasting on the music program "Journey of World's Music," EBS Radio;