

Meeting the Monochrome

ZERO and Dansaekhwa

0101





Meeting the Monochrome ZERO and Dansaekhwa

Romina Dümler,
Barbara Könches
(Eds./Hrsg.)

Meeting the Monochrome
ZERO and Dansaekhwa

ZERO **회화**

ZERO foundation
arthistoricum.net

Editorial Note

We write "ZERO" in capital letters when the name refers to the international art movement and "Zero" when it refers to the artists Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker.

Content

Barbara Könches

- 7 Introduction
- 19 Einführung

Yongwoo Lee

- 29 Dansaekhwa: From Form to Context
- 39 Dansaekhwa: Von der Form zum Kontext

Bartomeu Marí

- 49 An Intuition: ZERO and Dansaekhwa
- 57 Eine Eingebung: ZERO und Dansaekhwa

Lauren Hanson

- 67 Exhibiting the Monochrome: Dansaekhwa's and ZERO's Many Kinds of White
- 81 Das Monochrom ausstellen: Die vielen Arten von Weiß bei Dansaekhwa und ZERO

Romina Dümmler

- 95 Experimental Techniques and Innovative Material Explorations in the Works of ZERO and Dansaekhwa
- 109 Experimentelle Techniken und innovative Materialerkundungen bei ZERO und Dansaekhwa
- 120 Imprint



Installation view, *ZERO*, Pohang Museum of Steel Art, Pohang, 2019–20, from left to right: artworks by Christian Megert, Nanda Vigo, Otto Piene (Sprüth Magers), Oskar Holweck (two works), Christian Megert, Uli Pohl (Kunstpalaest), and Oskar Holweck (three works), collection of ZERO foundation, Düsseldorf

PHOTO: ZERO FOUNDATION, DÜSSELDORF, AND POHANG MUSEUM OF STEEL ART, POHANG

Introduction

Barbara Könches

The invasion of South Korea by North Korean troops on June 25, 1950, was watched very closely in Germany, because it was clear to all Germans that this conflict in a distant Asian nation was a continuation of the one that had divided Germany five years previously and which would go on to last forty-four years. In the middle of the twentieth century, the world was divided into two power blocs: the West, influenced by American capitalism, and the East, influenced by communism or Soviet-style socialism. This rift was like a razor slash across the globe.

There was perhaps no other country that followed the Korean War as closely as divided Germany, because it could be assumed that in the event of a confrontation between the

blocs, the conflict would not only be fought out in Asia; it would also be continued in Germany due to the rival occupying powers there. In West Germany, this led to a heated debate about a possible rearmament. The *Hamburger Freie Presse* newspaper ran the following headline on the front page of its weekend edition on August 12–13, 1950: “Council of Europe Decides to Set Up a European Army: Majority of German Delegation Approves.” Directly following this report in the daily newspaper was an article with the headline “Fierce Fighting without Decision”: “American infantry and South Korean troops started a counterattack against the communist units in Pohang on Saturday.... Allied destroyers have entered the port of Pohang, which is still in Allied hands.”¹

¹ “Europarat beschließt Aufstellung einer Europa-Armee. Mehrheit der deutschen Delegation stimmt zu,” *Hamburger Freie Presse*, August 12–13, 1950; available online at <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/druckgut-europa-armee.html> (accessed August 22, 2021).

Faraway Korea served as welcome evidence for the arguments of the Western military alliance and those West German politicians who had long spoken out in favor of Western integration and against German neutrality. The unusual situation as a divided nation united West Germany and South Korea across continents. This makes the differences in the political systems of these governments allied with the United States—the Republic of Korea and the Federal Republic of Germany—in the years that followed all the more striking. While Park Chung-Hee implemented a US-sanctioned autocratic system in South Korea from 1963 to 1979,² four chancellors from two different parties were elected in the Federal Republic of Germany during the same period.

In addition to the historical and political parallels and differences between Korea and Germany, there is another comparison to be made, which relates to art and its characteristics that are specific to the political circumstances. There has been little research to date on the relationship between European Western and Asian Eastern art, and even less on German and Korean art after 1945 and 1950 respectively.³

A well-known fact that has frequently been an exhibition subject in recent years is the influence of Japanese art, especially woodblock prints, on Impressionism.⁴ Questions about stylistic influence are often interwoven with questions about the religious or spiritual orientation of the artists, and in this respect descriptions and reports from one cultural and intellectual circle are essential companions for visually engaging with the other. One of the first to initiate this exchange was the American Ernest Fenolosa (1853–1908), who taught political philosophy and economy at Tokyo University in 1878. As early as 1882, he and several Japanese colleagues, including his protégé Kakuzo Okakura (1863–1913),⁵ had founded a university club dedicated to the preservation of traditional Asian art.⁶

In contrast to Eastern art, Western art at the time was considered to be a cultural technique with an affinity for machines, as John Williams outlined in his study *The Buddha in the Machine: Art, Technology, and the Meeting of East and West*. Fenolosa became a mediator in accordance with one of Williams's premises: "The Japanese should return to their nature and its old racial traditions, and then take, if there

2 General Chun Doo-Hwan responded to the democratic popular uprising of May 18, 1980, with the re-establishment of a military dictatorship, which he maintained as president until 1987. Once again, it was the democratically motivated masses who forced his resignation.

3 "West" and "East" are to be understood here more or less as geographical determinations of location—in and with their cultural histories developed over many centuries. Whether the stylistic distinction between an "Eastern" style of painting and a "Western" one is legitimate is without doubt debatable. For the sake of simplification, however, this distinction is to be characterized here by material and style and given as a working hypothesis.

4 See Monet, Gauguin, Van Gogh ... *Japanese Inspirations*, exh. cat., Museum Folkwang, Essen (Göttingen: Steidl, 2014).

5 Kakuzo Okakura published the popular *Book of Tea* in English in 1906 and it was been translated many times. Three years earlier, he had published *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*, in London, tracing the artistic roots of Japanese art from Confucianism in northern China to Taoism in southern China through the various historical periods of Japan, from the Asuka period to the Meiji period. Although Okakura had studied in Europe and the United States and became head of the art school in Tokyo, he resigned from this position in 1897 because he did not want to support the increasing Europeanization of art demanded by the government.

6 See John Williams, *The Buddha in the Machine: Art, Technology, and the Meeting of East and West* (New Haven: Yale University Press, 2014), 88–100. See Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West* (Zwolle: Waanders Publishers, 1996), 177–78.

are any, the good points of Western paintings.”⁷ In 1889 he converted to Tendai Buddhism and left Japan that same year to become the curator of Asian art at the Museum of Fine Arts, Boston. Ernest Fenollosa’s commitment to what Williams refers to as “Asia-as-techné”⁸ became the foundation of modern art, with famous protagonists such as Mark Tobey (1890–1976), John Cage (1912–1992), and Ad Reinhardt (1913–1967) in the United States,⁹ and Yves Klein (1928–1962) in France.¹⁰ Hans Hartung (1904–1989) and Jackson Pollock (1912–1956) were also strongly influenced by Eastern philosophy and, like André Masson (1896–1987), often deployed calligraphic techniques in their works.¹¹

Another important mediator of Asian spirituality must also be mentioned here, since he was active until 1966 and therefore also had a strong influence on art after 1945: D.T. (Teitaro) Suzuki (1870–1966), who came to America as a translator and translated numerous books on Zen Buddhism from Japanese into English. In her book *Zen in the Fifties*, Helen Westgeest reports that Suzuki’s books and teachings fell on fertile ground, particularly in the artist cir-

cles of New York. During the 1950s there was a “Zen boom” in the emerging art metropolis.¹² In the German-speaking world, there was probably no book as influential as *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (*Zen in the Art of Archery*) by Eugen Herrigel, who taught philosophy at Tokyo University from 1924 to 1929. Herrigel published his slim little book, in which he recounted his own experiences with a Zen master, in 1948. *Zen in der Kunst des Bogenschießens* not only reached a wide audience in Germany; after the publication of the English translation in 1953, it also reached audiences around the world, including in Japan from 1956 onward.¹³

The Western authors and art critics who turned their gaze to the East mostly looked either to China or to Japan.¹⁴ For a long time, their version of art history paid little attention to Korean art,¹⁵ which certainly shared common roots with the two neighboring countries but nevertheless remained independent. It was not until the Japanese occupation in 1905 that the Korean Empire gradually came into contact with modernity. Therefore, at least with regard to Korean art history in the first half of the

7 See Williams, *Buddha in the Machine*, 89.

8 *Ibid.*, 90.

9 See Westgeest, *Zen in the Fifties*, 43–98.

10 *Ibid.*, 111–26.

11 In her dissertation, Marguerite Hui Müller-Yao, an artist and art historian from China, examined the influence of the art of Chinese calligraphy on Western Informel painting in great detail and depth, as well as providing a very extensive bibliography: *Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1985).

12 See Westgeest, *Zen in the Fifties*, 53. Also of interest is the parallel between the influence of Zen Buddhism and the German mysticism of Meister Eckhart referenced by Westgeest on page 83.

13 It has been proven that Heinz Mack and Oskar Holweck read this slim book.

14 See Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day* (London: Thames and Hudson, 1973).

15 A “systematic art historical investigation” (Frank Hoffmann, *Koreanische Malerei und Grafik des “westlichen Stils” von den Anfängen bis zum Ende der japanischen Besatzungszeit* [Ann Arbor: U.M.I., 1992], 38) only began in Korea itself during the Japanese occupation. “The first trained Korean art historian was Ko Yu-Sop (1905–1944). Through his introductory essays on European art history and its methods, Ko contributed significantly to its reception in Korea.” See *ibid.*, 41. From the late 1940s on, increasing numbers of Korean students enrolled in foreign universities.

twentieth century, the artistic developments there must be considered in parallel or at least related to Japanese art and its dialogue with European and American art.

Since around 2010 Western art historians have focused on a Korean art movement that—at the margin of individual artists such as Nam June Paik (1932–2006), Lee Ufan (b. 1936), Lee Bul (b. 1964), or Haegue Yang (b. 1971)—is considered the first independent Korean art movement. The name of this movement is Dansaekhwa:¹⁶ like the ZERO movement that emerged in Düsseldorf in the 1950s to 1960s, Dansaekhwa is not composed of a fixed membership group, but rather represents a loose association of artists who are or were connected to each other through stylistic, formal, and intellectual affinities and friendships. Dansaekhwa can be translated as “monochrome painting.” The Dansaekhwa group includes artists such as Chung Chang-Sup (1927–2011), Chung Sang-Hwa (b. 1932), Ha Chong-Hyun (b. 1935), Kim Whanki (1913–1974), Kwon Young-Woo (1926–2013), Lee Ufan (b. 1936), and Park Seo-Bo (b. 1931).¹⁷

In 1972, Tokyo Gallery director Takashi Yamamoto traveled to South Korea in search of new avant-garde artists in Asia. One result of his research was the 1975 exhibition *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.¹⁸ According to other sources, the Korean-born artist Lee Ufan should be considered the initiator and mastermind of the Korean Dansaekhwa movement as well as the initiator of the Japanese artist group Mono-ha. Ufan—like the ZERO artists Heinz Mack (b. 1931) and Otto Piene (1928–2014)—had studied philosophy as well as art.¹⁹

Similar to the art of the ZERO group, which was founded around a decade prior, Dansaekhwa’s art emphasizes process and material.²⁰ Lee Ufan, an artist who moves nimbly between Europe and Asia, became famous primarily for works that were the result of an artistic process. “It is not just an encounter with my work; I have an encounter with the world,” said Lee Ufan in a 2011 interview, and continued, “I try to make them feel the combination of things, those made by our industrial society and those that are from nature.”²¹

16 Also spelled “Tansaekhwa.”

17 In East Asia, surnames precede given names. This has been retained here for artists, with common exceptions, but not necessarily for authors.

18 See Masaru Urano, “Korea: Five Artists, Five Hinsek – White: The Tokyo Gallery Revives Its Celebration of Korean Avant-Garde Art,” *Metropolis*, March 13, 2018, <https://metropolisjapan.com/five-artists-five-hinsek-white/> (accessed August 22, 2021).

19 Lee Ufan went to Japan in 1956 to attend Nihon University, where he studied East Asian and European philosophy. The Japanese art movement Mono-ha, translated as the “School of Things,” a reference to the natural and industrial materials used by the group, was active from about 1968 to 1975. Members include Koji Enokura, Noriyuki Haraguchi, Shingo Honda, Susumu Koshimizu, Lee Ufan, Katsuhiko Narita, Nobuo Sekine, Kishio Suga, Noboru Takayama, Katsuro Yoshida, and Jiro Takamatsu. See <http://www.nobuosekine.com/mono-ha/> or https://www.blumandpoe.com/exhibitions/requiem_for_the_sun_the_art_of_monoha (accessed August 20, 2021).

20 See Margriet Schavemaker, “Performing ZERO,” in *ZERO*, ed. Dirk Pörschmann and Margriet Schavemaker (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015), 211–24; Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013). For more about the “nature and essence of Chinese calligraphy in relation to the interests of calligraphic Art Informel painting,” see Müller-Yao, *Der Einfluß der Kunst*, 158–213; Julia Robinson, “0/60/10 Turn ... slowly, extremely: Calibrating ZERO to Changing Time(s),” in *Between the Viewer and the Work: Encounters in Space*, ed. Tiziana Caianiello and Barbara Könches (Heidelberg: arthistoricum.net, 2019), 27–37.

21 Lee Ufan, in Peter Lodermeier and Karlyn De Jongh, “Strange Encounters in Space and Time: A Conversation with Lee Ufan,” *Sculpture* 30, no. 2 (March 2011): 55.

Park Seo-Bo draws on primed, still wet canvases with thin lines, circles, and scribbles. Chung Sang-Hwa applies layers of paint, which he then scrapes off and reapplies. Ha Chong-Hyun is interested in the reverse of the canvas. What, he pondered at the beginning of his artistic career, would a painting look like where the front and back were the same, where the verso and recto were indistinguishable? He found an answer in his method of pressing white paint through the burlap he used as an image carrier.

Which artistic development did Dansaekhwa emerge from? Korean history and art history were significantly influenced by the Japanese occupation of the country from 1905 to 1945.²² All the artists of the Dansaekhwa group were born during this period, namely between 1913 and 1936. From 1910 on, Korea, known in Japanese as Chosen, was a Japanese colony whose “Japanization”²³ was accompanied by the suppression of its own cultural traditions. Traditional costumes were banned, and schools taught exclusively in Japanese.

After Japan’s surrender in World War II in 1945, the colony of Korea fell to the American victors. At this time, the younger Dansaekhwa artists were between nine and thirty-two years old. While they had all experienced the suppression of their native culture at a young age, they had also experienced the momentum of the new artistic forms and freedoms that reached Korea—which had been completely isolated until 1905—through Japan, which was open to the West.²⁴ Perhaps this historical and biographical link is the reason why the Dansaekhwa mem-

bers have played a kind of mediating role between East and West in art. Calligraphy, which originates from depictions of landscape and nature, comes from the Eastern tradition. Traditional materials such as Korean *hanji* paper are now being used once again. As previously mentioned, philosophical aspects of Zen Buddhism and Confucian teachings in particular connect this new art form with cultural tradition, although it must be remembered that Christianity is also widespread in Korea.²⁵ Dansaekhwa was the first Korean art movement to unite the Eastern aesthetic with Western art from Europe and the United States at a time when Korean art critics returning from abroad were helping to introduce “Art Informel, action painting, abstract realism, minimal art, environmental art, happenings, concept art, etc.” and writing in their essays on “French structuralism right up to Joseph Beuys.”²⁶

The protagonists of the ZERO movement—most of whom were born between 1925 and 1935—also grew up in times of political oppression; they experienced the attacks on modernism and the cultural devastation of the National Socialists and fascists in large swathes of Europe and had to catch up on the developments in contemporary art after 1945. Initially, there was hardly any material on international art and architecture of the 1920s and 1930s in German schools and academies. Like so many others, the ZERO artists were seeking a way through the obscure labyrinth of cumbersome tradition and inner emigration, between the paths of those who had had to flee Europe, those who

22 The Japanese occupation lasted de facto until 1945, but the South of Korea only became independent de jure with the establishment of the Republic of Korea on August 15, 1948.

23 See Hoffmann, *Koreanische Malerei*, 58.

24 Ibid., 8, 35.

25 See also note 29.

26 Cited in Hoffmann, *Koreanische Malerei*, 67.

had been suppressed or forgotten in the dictatorship, and those who had sympathized with it. In this murky situation, the young avant-garde artists decided to leave behind the French Informel and American influence in order to follow a new path. In their works they discovered structure, movement, and light.

Heinz Mack creates new image spaces from the reflection of light on steles, and ripples the white of day on black backgrounds. Otto Piene used simple means to ignite a glittering *Lichtballett* (Light Ballet), and Günther Uecker (b. 1930) transforms flat image carriers into billowing wheat fields with the phlegmatic hammering in of nails. Yves Klein recognized the infinity of the sky in his blue pigment. Oskar Holweck (1924–2007),²⁷ who had been invited by Mack and Piene to the legendary 8. *Abendausstellung* (8th Evening Exhibition) titled *Vibration*, exclusively used paper for his works, as is customary in Eastern art. Using the most simple, commercially available material, he would fold this into reliefs and sculptures; he would tear holes, strips, and lines into the paper and dab ink onto the surface to create rhythmic diagrams from the traces left by the black liquid.

Klein, Uecker,²⁸ and Holweck in particular approach Zen Buddhism in their works more closely than most other artists. Ideas from Asian religions and philosophy clearly influ-

enced ZERO art,²⁹ and the processual aspect that essentially characterizes the art of calligraphy was also adopted by the ZERO artists via the French Informel movement of the 1940s and 1950s,³⁰ although they rejected the movement itself.

The Japanese woodblock print *The Great Wave* by Katsushika Hokusai, created between 1829 and 1833, is world famous, as is its influence on Art Nouveau. If you look closely you can certainly see parallels to ZERO: the motif of a whipped-up sea overlapping the edges of the image is continued in the edge-negating structure of the ZERO works. The dynamics of the wave find their counterpart in the surfaces of the ZERO works, which are animated by representations of light and shadow, or in the kinetic objects powered by motors. The focus of Hokusai's woodblock print is nature in its phenomenological manifestation.

The ZERO artists also wanted to use their art to raise awareness of the phenomena of nature.³¹ They worked with fire, light, and movement in order to draw the observer's attention to the elements of nature, which most people had previously taken for granted and considered banal and invisible. Otto Piene described this in an article first published in 1964: "One of our most important aims proved to be the attempt to reharmonize the relationship

27 See Marco Bertazzoni, *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung* (Saarbrücken: Institut für Landeskunde im Saarland, 2004).

28 On Klein and Uecker, see Westgeest, *Zen in the Fifties*, 163–68.

29 Buddhism, with its particular variation of meditative Zen Buddhism (sometimes in combination with Shintoism), is probably most commonly seen as the typical spiritual orientation in Japan. For Korea, it should be noted that among the 44 percent of the population who declared themselves to belong to a religion in 2015, 45 percent were Protestants and 18 percent were Catholics, while 35 percent of them were living by Buddhist precepts. Confucianism, which was imposed by the state during the Joseon Dynasty (1392–1910), is also widespread (see <https://www.korea.net/AboutKorea/Korean-Life/Religion>, accessed August 19, 2021).

30 The pioneer of Art Informel, the polyglot critic and art theorist Michel Tapié (1909–1987), was friends with members of the Japanese Gutai movement (1954–72).

31 From Husserl you soon arrive at Heidegger and Sartre, from phenomenology to ontology. Lee Ufan himself engaged with Heidegger's work. Mack and Piene both read the works of Sartre.

between man and nature—nature offers enormous impulses, from the elements and their material form: the sky, the sea, the Arctic, the desert, air, light, water, fire as means of expression and form—not putting the artist in the position of a fugitive from the ‘modern world’ but rather having the artist use the tools of actual technical innovation as well as those nature.”³²

If we follow the idea outlined here, the question arises: Who influenced whom and when? Japanese art influenced the Western tradition: it has been an evident source of inspiration since Art Nouveau at the latest and was passed on to the generation of ZERO artists through the calligraphic borrowings of Art Informel—as in the work of Cy Twombly, for example.

Dansaekhwa, however, emerged ten years after the ZERO movement. Most of the artists in this group went to Paris for information and inspiration at the beginning of their careers and then reflected on the “Eastern” tradition. So, what role did the European avant-garde play in the development of contemporary Korean art?

Research into Dansaekhwa has so far been negligible, which is due to the fact that this Korean movement only became known to an international audience with the 2013 publication *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* by Joan Kee.³³

Jung Eun Lee earned her master’s degree at the University of Vienna in 2013 with a thesis titled “Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen

und Osten” (Monochrome Painting as a Phenomenon of the 20th Century: Relations between West and East). Although the thesis was very carefully constructed, it also makes the mistake of accepting numerous premises without question.³⁴

Alexandra Munroe became the first curator of Asian art in a Western museum of modern and contemporary art when she began working at New York’s Solomon R. Guggenheim Museum in 2006. In 2011 Munroe dedicated a major retrospective to Lee Ufan. In 2019 the Langen Foundation in Neuss hosted a comprehensive solo exhibition on the Korean artist Park Seo-Bo. In the meantime, works by many Dansaekhwa members have found their way into major public and private collections, including that of the Guggenheim Museum in New York.

The exhibition *ZERO—Dansaekhwa. Ein Dialog zwischen Ost und West* (ZERO—Dansaekhwa: A Dialogue between East and West)—the original working title—was supposed to take place in 2020 and provide an opportunity to see works from both art movements together in a representative selection for the first time. An accompanying conference was planned to explore the parallels and differences addressed above in greater depth. Things turned out rather differently due to the Covid-19 pandemic. The ZERO foundation was unable to present the exhibition by the time this publication went to print. The subject seemed so vital to us, however, that we decided

32 Otto Piene, “The Development of the Group ‘ZERO,’” *Times Literary Supplement*, September 3, 1964, 812–13; reprinted in Heinz Mack and Otto Piene, eds., *Zero 1–3* (Cologne: DuMont, 1973), 46.

33 Kee, *Contemporary Korean Art*.

34 See Jung Eun Lee, “Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen und Osten” (MA thesis, Universität Wien, 2013), http://othes.univie.ac.at/26430/1/2013-01-31_9171104.pdf (accessed August 22, 2021). With thanks to Romina Dümler for pointing me toward this. Lee postulates a connection between Gutai and ZERO. Furthermore, Lee inaccurately describes ZERO as Concrete Art: “Zero artists such as Piene, Mack, and Uecker, on the other hand, strove for a concrete art and presented monochrome works, especially in their late creative phases [sic], as object art; they left the territory of painting behind.” See page 95.

to ask the authors for the texts gathered here and from there proceed. The question of the interference of artistic and creative representations that were originally historically independent of one another is like a polyphonic canon whose beauty lies in its indissolubility into individual voices, even if we must nevertheless try to pick out individual voices in order to understand them.

There is, of course, a danger that when encountering monochrome painting traditions—*Meeting the Monochrome*, the inspiration behind the exhibition's title³⁵—we explain similar aesthetic impressions with substantive parallels that do not apply, or vice versa. But what seems more important than “being right” in this instance is to spark a dialogue that can only bring us closer to the truth by collating a wealth of knowledge from different movements and directions.

At the ZERO foundation we are very familiar with the history of European art and mentalities, but their limits were made clear to us through our encounter with Korean (art) history during a ZERO exhibition in Pohang in 2019.

I am therefore delighted that, thanks to Bartomeu Mari's text, we can “listen” to someone who is not only very successful in Europe—Mari was director of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) from 2008 to 2015—but also served as the first non-Korean director at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA) in Seoul from 2015 to 2018. A philosopher by training, he unites theoretical reflection with practical observation.

Lauren Hanson, the Stefan Engelhorn Curatorial Fellow at the Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts, is well versed in modern and contempo-

rary art and is currently working on Otto Pieni's sketchbooks, which were recently donated to the museum. She also works near to the location where Ernest Fenollosa initiated the exchange between East and West.

The Shanghai- and Seoul-based art historian and curator Yongwoo Lee, founding director of the legendary Gwangju Biennale in 1995, also curated the 2015 exhibition *Dansaekhwa* at the Palazzo Contarini Polignac to accompany the 56th Venice Biennale. With the permission of Kukje Gallery, Seoul, we are pleased to be able to publish his text from the catalogue of the same name (as well as a German translation that serves to introduce an essential text on Korean art to German-language art history).

Romina Dümler, the ZERO foundation curator, deals in her text with the materials from which art is created. Following the twentieth century, which tended toward abstraction and “the Spiritual in Art,” materiality only returned to the focus of European art studies at the beginning of the twenty-first century and has not yet been explored in much detail with regard to the ZERO movement.

I would like to thank the authors most sincerely for their interest and their texts. I would also like to take this opportunity to express my particular thanks to the sponsors who made it possible for us to realize this publication. Although the Kunststiftung NRW, with its then president Dr. Fritz Behrens, secretary general Dr. Andrea Firmenich, and expert Dorothee Mosters provided us with the financial means to organize an exhibition and a conference, they continued to remain at our side during the many changes to the project that became necessary in recent months and were just as willing to support us by making a substantial

35 Thanks to Thekla Zell for the title suggestion.

financial contribution to this publication project. For this I would like to express my heartfelt thanks, and I very much hope that there will be an opportunity to present the art of ZERO and Dansaekhwa in an exhibition in Germany in the near future.

I would also like to thank the friends of the ZERO foundation who have accompanied, supported, and motivated us for eleven years now.

We would like to express our warmest thanks to Kukje Gallery in Seoul, especially Charles Kim, president and CEO, Bo Young Song, managing director, and Jiwoong Jeong, deputy director, as well as the rest of the team for providing us with all the help we could possibly need and assistance in establishing important contacts.

I would also like to thank Romina Dümmler as well as the board and the rest of the team at the ZERO foundation. ●



↑ Fig. / Abb. 1

Model of planned installation view, *Meeting the Monochrome*, ZERO foundation, Düsseldorf, 2020; from left to right: artworks by Park Seo-Bo, Oskar Holweck, and Lee Ufan

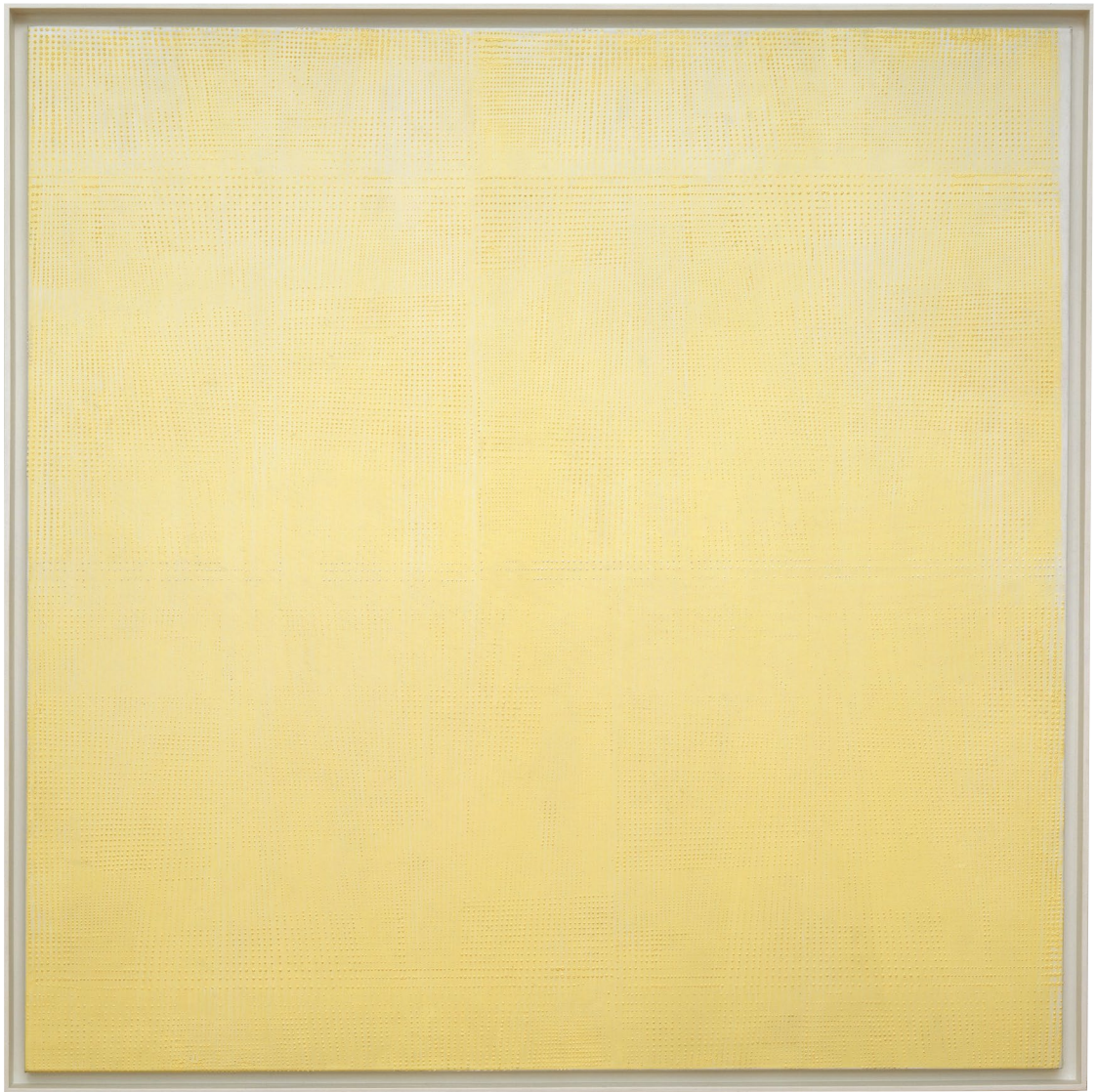
PHOTOMONTAGE: THEKLA ZELL, ZERO FOUNDATION



↑ Fig. / Abb. 2

Model of planned installation view, *Meeting the Monochrome*, ZERO foundation, Düsseldorf, 2020; from left to right: artworks by Kwon Young-Woo (two works) and Günther Uecker (two works)

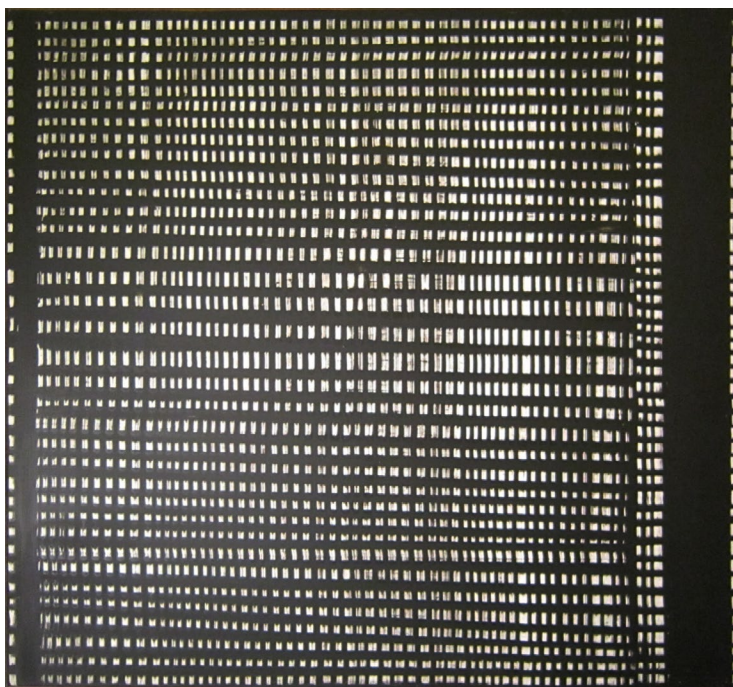
PHOTOMONTAGE: THEKLA ZELL, ZERO FOUNDATION



↑ Fig. / Abb. 3

Otto Piene, *Ein Fest für das Licht*,
1958, oil on canvas, 170 × 170 cm, col-
lection of Kunstpalast, Düsseldorf

PHOTO: COURTESY ARTOTHEK



← Fig. / Abb. 4

Heinz Mack, *Kein Anfang, kein Ende*, 1959, synthetic resin on nettle cloth, 110 × 100 cm, collection of ZERO foundation, Düsseldorf / donation Heinz Mack

PHOTO: ZERO FOUNDATION, DÜSSELDORF, AND POHANG MUSEUM OF STEEL ART, POHANG

↓ Fig. / Abb. 5

Günther Uecker, *voll leer hohl*, 1969, iron sheet, wood, nails, 30 × 900 × 300 cm, collection of ZERO foundation, Düsseldorf / donation Günther Uecker

PHOTO: ZERO FOUNDATION, DÜSSELDORF, AND POHANG MUSEUM OF STEEL ART, POHANG



Einführung

Barbara Könches

Sehr genau beobachtete man in Deutschland am 25. Juni 1950 den Einmarsch nordkoreanischer Truppen in Südkorea, denn schließlich war allen Deutschen klar, dass im weit entfernten asiatischen Staat jene Auseinandersetzung ihre Fortsetzung fand, die bereits für die deutsche Teilung verantwortlich war, welche für die kommenden vier Jahrzehnte Bestand haben sollte. Die Welt war Mitte des 20. Jahrhunderts in zwei Machtblöcke geteilt: in den Westen und den Osten, in die Einflussphären des amerikanischen Kapitalismus und des Kommunismus beziehungsweise Sozialismus sowjetrussischer Prägung. Dieser Riss durchzog den Globus wie eine mit dem Rasiermesser gezogene Linie.

Vielleicht gab es kaum ein anderes Land, das den Koreakrieg so aufmerksam verfolgte wie das geteilte Deutschland, denn man konnte davon ausgehen, dass der Konflikt im Falle einer

Konfrontation zwischen den Blöcken nicht nur in Asien ausgetragen würde, sondern aufgrund der dort befindlichen Besatzungsmächte seine militärische Fortsetzung in Deutschland fände. Dies führte in Westdeutschland zu einer hitzigen Debatte über eine mögliche Wiederbewaffnung. Die Zeitung *Hamburger Freie Presse* titelte auf ihrer ersten Seite in der Wochenendausgabe am 12./13. August 1950: »Europarat beschließt Aufstellung einer Europa-Armee. Mehrheit der deutschen Delegation stimmt zu.« Und direkt im Anschluss an diesen Bericht konnten die Leser*innen der Tageszeitung unter der Überschrift »Erbitterte Kämpfe ohne Entscheidung« lesen: »Amerikanische Infanterie und südkoreanische Truppen sind am Sonnabend zu einem Gegenangriff gegen die kommunistischen Verbände in Pohang angetreten [...]. Alliierte Zerstörer sind in den Hafen von Po-

hang eingelaufen, der sich noch immer in den Händen der Alliierten befindet [...].«¹

Das ferne Korea diente dem westlichen Militärbündnis und jenen westdeutschen Politikern, die sich längst für eine Westbindung und gegen ein neutrales Deutschland ausgesprochen hatten, als ein willkommener Beleg für ihre Argumentation. Die ungewöhnliche Situation als gespaltene Nation verband Westdeutschland und Südkorea über die Kontinente hinweg. Umso frappierender sind die Unterschiede der politischen Systeme in den jeweils mit den USA verbündeten Regierungen – der Republik Korea und der Bundesrepublik Deutschland – in den folgenden Jahren. Während in Südkorea von 1963 bis 1979 Park Chung-Hee ein von den USA toleriertes autokratisches System installierte,² wurden in der Bundesrepublik Deutschland in dieser Zeitspanne vier Bundeskanzler aus zwei unterschiedlichen Parteien ins Amt gewählt.

Neben den historischen und politischen Parallelen beziehungsweise Differenzen zwischen Korea und Deutschland drängt sich ein weiterer Vergleich auf, der sich auf die Kunst bezieht und ihre durch die politischen Umstände spezifischen Charakteristika. Bislang wurde wenig

über die Beziehung zwischen der europäischen, westlichen und der asiatischen, östlichen Kunst gearbeitet, noch weniger über deutsche und koreanische Kunst nach 1945 beziehungsweise 1950.³

Wohlbekannt und in den letzten Jahren häufiger Thema einer Ausstellung war die Beeinflussung des Impressionismus durch die japanische Kunst, im Speziellen die des Holzschnitts.⁴ Dabei werden Fragestellungen zur stilistischen Beeinflussung häufig verwoben mit den Fragen nach religiöser oder spiritueller Ausrichtung der Künstler*innen, und insofern sind Beschreibungen und Berichte aus dem einen Kultur- und Denkkreis für den anderen wesentliche Wegbegleiter visueller Auseinandersetzungen. Einer der Ersten, die diesen Austausch in Gang setzten, war der Amerikaner Ernest Fenolosa (1853–1908), der 1878 an der Universität Tokio politische Philosophie und Ökonomie lehrte. Bereits 1882 gründete er mit einigen japanischen Kollegen, darunter sein Protegé Kakuzo Okakura⁵ (1863–1913), einen Universitätsclub, gewidmet der Bewahrung der nicht-mechanischen asiatischen Kunst.⁶ Im Gegensatz zur östlichen Kunst betrachtete man damals die westliche als eine maschinenaffine Kulturtechnik,

1 Vgl. <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/druckgut-europa-armee.html> (zuletzt aufgerufen am 22.08.2021).

2 Auf den demokratischen Volksaufstand vom 18. Mai 1980 antwortete General Chun Doo Hwan erneut mit der Einrichtung einer Militärdiktatur, die er als Präsident bis 1987 aufrechterhielt. Erneut waren es demokratisch motivierte Massen, die seine Abdankung erzwangen.

3 »Westen« und »Osten« sind hier mehr oder minder als geografische Standortbestimmungen zu verstehen – in und mit ihren über viele Jahrhunderte entwickelten Kulturgeschichten. Ob die stilistische Unterscheidung zwischen einer »östlichen Malerei« und einer »westlichen« legitim ist, darüber lässt sich ohne Zweifel streiten. Diese Unterscheidung soll hier aber zur Vereinfachung als durch Material und Stil charakterisierbar und als Arbeitshypothese vorausgesetzt werden.

4 Vgl. Monet, Gauguin, Van Gogh ... *Japanese Inspirations*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, Göttingen 2014.

5 Kakuzo Okakura veröffentlichte 1906 das populäre *Book of Tea* auf Englisch, das vielfach übersetzt wurde. Bereits drei Jahre zuvor hatte er das Buch *The Ideals of the East With Special Reference to the Art of Japan* in London herausgebracht, in dem er den künstlerischen Wurzeln japanischer Kunst nachgeht, ausgehend vom Konfuzianismus in Nordchina bis zum Daoismus in Südkina über die verschiedenen geschichtlichen Epochen Japans, von der Asuka- bis zur Meiji-Zeit. Obgleich Okakura in Europa und den USA studiert hatte und Leiter der Kunstschule in Tokio wurde, trat er 1897 von dieser Position zurück, weil er die von der Regierung geforderte stärkere Europäisierung der Kunstausrichtung nicht mittragen wollte.

6 Siehe John Williams, *The Buddha in the Machine. Art, Technology, and the Meeting of East and West*, New Haven, London 2014, S. 88ff. Vgl. Helen Westgeest, *Zen in the Fifties – Interaction in Art Between East and West*, Zwolle 1996, S. 177f.

wie John Williams in seiner Studie *The Buddha in the Machine. Art, Technology, and the Meeting of East and West* darlegt. Fenollosa wurde zum Vermittler gemäß der von ihm geprägten Prämisse: »Die japanischen Künstler sollten sich wieder ihrem eigenen Naturell und ihren überlieferten Traditionen zuwenden und dann die guten Aspekte der westlichen Malerei, so es denn welche gibt, übernehmen.«⁷ 1889 konvertierte er zum Tendai-Buddhismus und verließ im selben Jahr Japan, um Kurator für asiatische Kunst am Museum of Fine Arts, Boston zu werden. Ernest Fenollosas Engagement für – wie William es nennt – »Asia-as-techné«⁸ wird zur Grundlage moderner Kunst mit ihren berühmten Protagonist*innen wie Mark Tobey (1890–1976), John Cage (1912–1992), Ad Reinhardt (1913–1967) in den USA⁹ oder Yves Klein (1928–1962) in Frankreich.¹⁰ Auch Hans Hartung (1904–1989) und Jackson Pollock (1912–1956) waren von der östlichen Philosophie stark beeinflusst und wendeten wie auch André Masson (1896–1987) oft kalligrafische Techniken in ihren Arbeiten an.¹¹

Ein weiterer und wichtiger Vermittler asiatischer Spiritualität muss an dieser Stelle ebenfalls genannt werden, da er bis 1966 wirkte und somit auch starken Einfluss auf die Kunst nach

1945 nahm: D.T. (Teitaro) Suzuki der als Übersetzer nach Amerika kam und zahlreiche Bücher über den Zen-Buddhismus aus dem Japanischen ins Englische übertrug. Helen Westgeest berichtet in *Zen in the Fifties*, dass Suzukis Bücher und Lehren insbesondere in den New Yorker Künstler*innenzirkeln auf fruchtbaren Boden fielen. Während der 1950er-Jahre kam es in der aufstrebenden Kunstmetropole zu einem »Zenboom«.¹² Im deutschen Sprachraum war wohl kein Buch so einflussreich wie *Zen in der Kunst des Bogenschießens* von Eugen Herrigel, der von 1924 bis 1929 an der Universität in Tokio Philosophie unterrichtet hatte. Herrigel veröffentlichte sein schmales Büchlein 1948. Darin berichtet er von seinen eigenen Erlebnissen mit einem Zen-Meister. Nicht nur in Deutschland erreichte *Zen in der Kunst des Bogenschießens* ein breites Publikum, sondern seit der Veröffentlichung der englischen Übersetzung 1953 auch weltweit, und ab 1956 sogar in Japan.¹³

Die westlichen Autor*innen und Kunstkritiker*innen, die ihren Blick nach Osten richteten, schauten zumeist entweder auf China oder auf Japan.¹⁴ Die von ihnen geschriebene Kunstgeschichte nahm lange Zeit kaum Notiz von der koreanischen Kunst,¹⁵ die durchaus ge-

7 Siehe Williams 2014 (wie Anm. 6), S. 89.

8 Siehe Ebd., S. 90.

9 Vgl. Westgeest 1996 (wie Anm. 6), S. 43–98.

10 Vgl. ebd., S. 111–126.

11 Sehr detailliert und gründlich untersucht die aus China stammende Marguerite Hui Müller-Yao, Künstlerin und Kunsthistorikerin, in ihrer Dissertation den *Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985. Hier findet man auch eine sehr ausführliche Bibliografie.

12 Siehe Westgeest 1996 (wie Anm. 6), S. 53. Interessant ist auch die Parallele zwischen dem Einfluss des Zen-Buddhismus und der deutschen Mystik eines Meister Eckhart, auf die Westgeest verweist, siehe S. 83.

13 Das schmale Buch wurde nachweislich von Heinz Mack und Oskar Holweck gelesen.

14 Vgl. Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, London 1973.

15 In Korea selbst begann eine »systematisch betriebene kunstgeschichtliche Untersuchung« (Frank Hoffmann, *Koreanische Malerei und Grafik des »westlichen Stils« von den Anfängen bis zum Ende der japanischen Besatzungszeit*, Ann Arbor 1992, S. 38) erst während der japanischen Besatzungszeit. »Der erste ausgebildete koreanische Kunsthistoriker war Ko Yu-Sop (1905–1944). Durch seine einführenden Aufsätze über europäische Kunstgeschichte und ihre Methoden trug Ko wesentlich zur Rezeption derselben in Korea bei.« Siehe Hoffmann 1992, S. 41. Seit Ende der 1940er-Jahre schrieben sich zunehmend mehr koreanische Studierende in ausländische Universitäten ein.

meinsame Wurzeln mit jener der beiden Nachbarländer aufweist, aber dennoch eigenständig blieb. Erst durch die japanische Besatzung 1905 kam das Großkoreanische Kaiserreich allmählich mit der Moderne in Berührung. Daher ist zumindest in Hinblick auf die koreanische Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bedenken, dass die künstlerischen Entwicklungen parallel oder zumindest in Anlehnung an die japanische Kunst und deren Dialog mit der europäischen und amerikanischen Kunst zu sehen sind.

Seit etwa 2010 trat eine koreanische Kunstbewegung in den Fokus der westlichen Kunstgeschichte, die – abgesehen von einzelnen Künstler*innenpersönlichkeiten wie Nam June Paik (1932–2006), Lee Ufan (geboren 1936), Lee Bul (geboren 1964) oder Haegue Yang (geboren 1971) – erstmals als eigenständige koreanische Kunstrichtung wahrgenommen wurde. Der Name dieser Richtung ist Dansaekhwa¹⁶, und ähnlich wie die in den 1950er-/60er-Jahren in Düsseldorf entstandene ZERO-Bewegung hat sie keine feste Gruppe mit Mitgliedschaften gebildet, sondern stellt vielmehr eine lose Verbindung von Künstlern dar, die durch stilistische, formale und mentale Überein-

stimmungen und Freundschaften miteinander verbunden sind oder waren. Dansaekhwa bedeutet übersetzt »monochrome Malerei«. Zum Dansaekhwa-Umfeld zählen zum Beispiel Chung Chang-Sup (1927–2011), Chung Sang-Hwa (geboren 1932), Ha Chong-Hyun (geboren 1935), Kim Whanki (1913–1974), Kwon Young-Woo (1926–2013), Lee Ufan (geboren 1936) und Park Seo-Bo (geboren 1931).¹⁷

1972 reiste der Direktor der Tokyo Gallery Takashi Yamamoto nach Südkorea auf der Suche nach neuen Avantgarden in Asien. Ein Ergebnis seiner Recherche war die 1975 gezeigte Ausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.¹⁸ Manchen Quellen zufolge gilt der in Korea geborene Künstler Lee Ufan als Initiator und Vordenker der koreanischen Dansaekhwa-Bewegung wie auch als Initiator der japanischen Künstlergruppe Mono-ha. Ufan hatte – vergleichbar mit den ZERO-Künstlern Heinz Mack (geboren 1931) und Otto Piene (1928–2014) – neben Kunst auch Philosophie studiert.¹⁹

Ähnlich wie die rund ein Jahrzehnt ältere ZERO-Kunst betont auch die Kunst von Dansaekhwa den Prozess und das Material.²⁰ Lee Ufan, ein sich zwischen Europa und Asien behändig bewegendes Künstler, wurde vor allem

16 Auch »Tansaekhwa« geschrieben.

17 In Ostasien werden die Familiennamen an den Anfang gestellt. Dies ist hier bis auf gängige Ausnahmen für die Künstler*innen beibehalten worden, nicht jedoch für Autor*innen.

18 Vgl. <https://metropolisjapan.com/five-artists-five-hinsek-white/> (zuletzt aufgerufen am 22.08.2021).

19 Lee Ufan ging 1956 nach Japan an die Nihon-Universität, wo er ostasiatische und europäische Philosophie studierte. Die japanische Kunstbewegung Mono-ha, übersetzt »Schule der Dinge«, was sich auf die von der Gruppe benutzten natürlichen und industriellen Materialien bezog, war ungefähr von 1968 bis 1975 aktiv. Zu den Mitgliedern zählen Koji Enokura, Noriyuki Haraguchi, Shingo Honda, Susumu Koshimizu, Lee Ufan, Katsuhiko Narita, Nobuo Sekine, Kishio Suga, Noboru Takayama, Katsuro Yoshida und Jiro Takamatsu. Vgl. <http://www.nobuosekine.com/mono-ha/> oder https://www.blumandpoe.com/exhibitions/requiem_for_the_sun_the_art_of_monoha (zuletzt aufgerufen am 20.08.2021).

20 Vgl. Margriet Schavemaker, »Performing ZERO«, in: *ZERO*, hrsg. von Dirk Pörschmann, Margriet Schavemaker, Köln 2015, S. 211–224; Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, Minneapolis 2013. Über das »Wesen und Wesentliches der chinesischen Kalligraphie in Hinsicht auf die Interessen der kalligraphischen informellen Malerei« siehe Marguérite Hui Müller-Yao, *Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985, S. 158–213; Julia Robinson, »0/60/10 Turn ... slowly, extremely Calibrating ZERO to Changing Time(s)«, in: *Between the Viewer and the Work. Encounters in Space*, hrsg. von Tiziana Caianniello, Barbara Könches, Heidelberg 2019, S. 27–37.

bekannt durch Arbeiten, die sich aus dem Werkprozess ergeben. »It is not just an encounter with my work; I have an encounter with the world«, so Lee Ufan in einem Interview 2011, und weiter: »[...] I try to make them feel the combination of things, those made by our industrial society and those that are from nature.«²¹

Park Seo-Bo beschreibt grundrierte, noch feuchte Leinwände mit dünnen Linien, Kreisen und Kritzeln. Chung Sang-Hwa trägt Farbschichten auf, die er anschließend abkratzt und erneut mit Farbe bearbeitet. Ha Chong-Hyun interessiert die Frage nach der Rückseite der Leinwand. Wie, so überlegte er zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit, könnte ein Bild aussehen, bei dem Vorder- und Rückseite gleichberechtigte Ansichten liefern, bei dem Verso und Recto nicht zu unterscheiden sind? Seine Antwort darauf fand er in der Methode, die weiße Farbe durch das als Bildträger genutzte Sackleinen hindurchzupressen.

Aus welcher künstlerischen Entwicklung heraus ist Dansaekhwa entstanden? Die koreanische Geschichte und die koreanische Kunstgeschichte sind entscheidend geprägt durch die japanische Besatzung des Landes von 1905 bis 1945.²² Alle Künstler, die man zur Dansaekhwa-Gruppe zählt, sind in dieser Zeit geboren, nämlich zwischen 1913 und 1936. Ab 1910 war Korea, auf Japanisch »Chosen«, eine Kolonie Japans, deren »Japanisierung«²³ einherging mit der Unterdrückung eigenständiger kultureller Traditionen. Trachten wurden verboten, der Schulunterricht ausschließlich in japanischer Sprache durchgeführt.

Nach der Kapitulation Japans 1945, mit der der Zweite Weltkrieg endete, fiel die Kolonie Korea den amerikanischen Siegern anheim. Zu diesem Zeitpunkt waren die späteren Dansaekhwa-Künstler zwischen 9 und 32 Jahre alt. Sie alle hatten in jungen Jahren einerseits die Unterdrückung der heimischen Kultur, andererseits aber auch die Impulse neuer künstlerischer Formen und Freiheiten miterlebt, die durch das dem Westen gegenüber aufgeschlossene Japan in das bis 1905 völlig isolierte Korea gelangten.²⁴ Vielleicht liegt in dieser historisch-biografischen Verknüpfung der Grund dafür, dass die Dansaekhwa-Mitglieder in der Kunst zwischen Ost und West eine Art Mittlerrolle einnehmen. Aus der östlichen Tradition stammt die Kalligrafie, die der Landschafts- und Naturdarstellung entspringt. Nun kommen wieder traditionelle Materialien wie das koreanische *Hanji*-Papier zum Einsatz. Wie schon erwähnt, verbinden nicht zuletzt philosophische Aspekte aus dem Zen-Buddhismus und der konfuzianischen Lehre die neue Kunst mit der kulturellen Überlieferung. Wenngleich zu bedenken ist, dass in Korea das Christentum weitverbreitet ist.²⁵ Dansaekhwa ist die erste koreanische Bewegung, die die östliche Ästhetik mit der westlichen Kunst aus Europa und den USA zusammenbringt, in einer Zeit, in der aus dem Ausland zurückkehrende koreanische Kunstkritiker*innen dazu beitragen, mit dem »Informel, Action painting, abstraktem Realismus, Minimal art, Environment, Happenings, Concept art, usw. bekannt« zu machen, und in

21 Lee Ufan, in: Peter Lodermeier, Karlyn De Jongh, »Strange Encounters in Space and Time: A Conversation with Lee Ufan«, in: *Sculpture* 30, Nr. 2, März 2011, S. 55.

22 Die japanische Besatzung dauerte de facto bis 1945, de jure wurde der Süden Koreas erst mit der Gründung der Republik Korea am 15. August 1948 eigenständig.

23 Vgl. Hoffmann 1992 (wie Anm. 15), S. 58.

24 Siehe ebd., S. 8, 35.

25 Vgl. auch Anm. 29.

ihren Aufsätzen über »den französischen Strukturalismus bis zu Joseph Beuys [...] berichten«. ²⁶

Auch die Protagonist*innen der ZERO-Bewegung – die meisten sind zwischen 1925 und 1935 geboren – wachsen in Zeiten politischer Unterdrückung auf, sie erleben die Angriffe auf die Moderne und die kulturellen Verheerungen durch die Nationalsozialisten und Faschisten in weiten Teilen Europas mit und müssen die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst nach 1945 nachholen. In den deutschen Schulen und Akademien findet man zunächst kaum Material über die internationale Kunst und Architektur der 1920er- und 1930er-Jahre. Wie so viele andere suchten auch die ZERO-Künstler*innen einen Weg durch das undurchsichtige Labyrinth aus belasteter Tradition und innerer Emigration, zwischen den Pfaden derjenigen, die aus Europa hatten fliehen müssen oder die in der Diktatur unterdrückt oder vergessen worden waren, und den Mitläufer*innen. In dieser undurchsichtigen Lage entschließen sich die Künstler*innen der jungen Avantgarde, das Informel französischer oder amerikanischer Prägung hinter sich zu lassen, um einen neuen Weg zu gehen. In ihren Arbeiten entdecken sie die Struktur, die Bewegung und das Licht.

Heinz Mack erschafft aus der Reflexion des Lichtes auf Stelen neue Bildräume, und aus der Schwärze des Bildgrundes riffelt er das Weiß des Tages. Otto Piene entfacht mit einfachen

Mitteln das glitzernde *Lichtballett*, und Günther Uecker (geboren 1930) verwandelt durch das stoische Einhämmern von Nägeln flache Bildträger in wogende Weizenfelder. Yves Klein erkennt im blauen Pigment die Unendlichkeit des Himmels. Oskar Holweck (1924–2007) ²⁷, der von Mack und Piene zur legendären 8. *Abendausstellung* mit dem Titel *Vibration* eingeladen wird, benutzt, wie in der östlichen Kunst üblich, ausschließlich Papier für seine Arbeiten. Das Material, in möglichst anspruchsloser, industriengefertigter Ausführung, faltet er zu Reliefs und zu Skulpturen; er reißt Löcher, Bahnen und Linien in das Papier; er tupft Tusche auf die Oberfläche und erschafft aus dem Verlauf der schwarzen Flüssigkeit rhythmische Diagramme.

Insbesondere Klein, Uecker ²⁸ und Holweck nähern sich in ihren Werken dem Zen-Buddhismus an wie sonst wenige Künstler*innen. Ganz offensichtlich fließen Gedanken asiatischer Religionen und Philosophie in die ZERO-Kunst ein, ²⁹ und über die – wenngleich von ZERO-Künstler*innen abgelehnte – Kunstrichtung des französischen Informel der 1940er- und 1950er-Jahre ³⁰ wird der Prozesscharakter, der wesentlich die Kunst der Kalligrafie auszeichnet, auch in die ZERO-Kunst übernommen.

Weltbekannt ist der japanische Holzschnitt *Die große Welle* von Katsushika Hokusai, entstanden zwischen 1829 und 1833, und ebenso bekannt ist dessen Einfluss auf den Jugendstil.

²⁶ Zit. n. Hoffmann 1992 (wie Anm. 15), S. 67.

²⁷ Siehe Marco Bertazzoni, *Oskar Holweck: Sein Werk und dessen Entstehung*, hrsg. vom Institut für Landeskunde im Saarland, Saarbrücken 2004.

²⁸ Zu Klein und Uecker siehe Westgeest 1996 (wie Anm. 6), S. 163–168.

²⁹ Am häufigsten wird wohl der Buddhismus mit seiner besonderen Abwandlung des meditativen Zen-Buddhismus (mitunter in Kombination mit dem Shintoismus) als die typische spirituelle Ausrichtung in Japan zu sehen sein. Für Korea ist zu beachten, dass sich 2015 unter den 44 Prozent der Bevölkerung, die sich als einer Religion zugehörig erklären, 45 Prozent Protestanten und 18 Prozent Katholiken befinden, während 35 Prozent davon nach buddhistischen Regeln leben. Weitverbreitet ist auch der während der Joseon-Dynastie (1392–1910) staatlich verordnete Konfuzianismus (siehe <https://german.korea.net/AboutKorea/Korean-Life/Religion>, zuletzt aufgerufen am 19.08.2021).

³⁰ Der Wegbereiter des Informel, der polyglotte Kritiker und Kunsttheoretiker Michel Tapié (1909–1987), war mit den Mitgliedern der japanischen Gutai-Bewegung (1954–1972) befreundet.

Schaut man genau hin, so erkennt man durchaus auch Parallelen zur ZERO-Kunst: Das die Bildränder überlagernde Motiv eines aufgepeitschten Meeres setzt sich in der die Bildränder negierenden Struktur in der ZERO-Kunst fort. Die Dynamik der Welle findet ihre Entsprechung in den durch Licht- und Schatten-Darstellungen bewegten Oberflächen der ZERO-Werke oder in den durch Motoren betriebenen kinetischen Objekten. Im Mittelpunkt des Holzschnitts von Hokusai steht die Natur in ihrer phänomenologischen Erscheinung. Auch die ZERO-Künstler*innen wollten mit ihrer Kunst eine Sensibilisierung für die Phänomene der Natur erreichen.³¹ Sie arbeiteten mit Feuer, Licht und Bewegung, um die Rezipient*innen auf die Naturelemente aufmerksam zu machen, die den meisten bislang als selbstverständlich und somit als banal und unsichtbar galten. Otto Piene beschrieb es in einem erstmals 1964 veröffentlichten Beitrag: »Eine unserer wichtigsten Absichten war die Reharmonisierung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur – wir sehen in der Natur Möglichkeiten und Impulse, die Wirkung der Elemente und ihrer stofflichen Gestalt: Himmel, Meer, Arktis, Wüste; Luft, Licht, Wasser, Feuer als Gestaltungsmedien; der Künstler ist nicht der Flüchtling aus der ›modernen Welt‹, nein, er verwendet neue technische Mittel ebenso wie die Kräfte der Natur.«³²

Folgt man dem hier skizzierten Gedanken, so stellt sich die Frage: Wer hat wann wen beeinflusst? Die japanische Kunst nahm Einfluss

auf die westliche Tradition, ein Impuls, der spätestens seit dem Jugendstil offensichtlich ist und durch die Kunst des Informel mit ihren kalligrafischen Anleihen – wie zum Beispiel bei Cy Twombly – an die Generation der ZERO-Künstler*innen weitergegeben wurde.

Dansaekhwa jedoch erscheint in der Geschichte zehn Jahre nach der ZERO-Bewegung. Die meisten der in dieser Gruppe versammelten Künstler informierten und inspirierten sich zu Beginn ihrer Karriere in Paris und besannen sich danach auf die »östliche« Tradition. Welche Rolle spielte also die europäische Avantgarde wiederum bei der Entwicklung zeitgenössischer koreanischer Kunst?

Der Forschungsstand zu Dansaekhwa ist bislang überschaubar, was daran liegt, dass diese koreanische Bewegung erst mit der Veröffentlichung *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* von Joan Kee aus dem Jahr 2013 bei einem internationalen Publikum Bekanntheit erlangte.³³

Mit der Diplomarbeit »Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen und Osten« erwarb 2013 Jung Eun Lee an der Universität Wien ihren Masterabschluss. Wenngleich die Arbeit sehr sorgfältig ausgearbeitet wurde, so begeht auch sie den Fehler, vielerlei Prämissen unhinterfragt zu akzeptieren.³⁴

Alexandra Munroe, seit 2006 im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum die erste Kuratorin für asiatische Kunst in einem westlichen

31 Über Husserl gelangt man sehr schnell zu Heidegger und Sartre, von der Phänomenologie zur Ontologie. Lee Ufan selbst hat sich mit Heidegger auseinandergesetzt. Mack und Piene haben die Werke Sartres gelesen.

32 Otto Piene, »Die Entstehung der Gruppe ›Zero‹«, in: *ZERO* 2015 (wie Anm. 20), S. 244.

33 Kee 2013 (wie Anm. 20).

34 Vgl. Jung Eun Lee, *Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen und Osten*, Wien 2013, siehe: http://othes.univie.ac.at/26430/1/2013-01-31_9171104.pdf (zuletzt aufgerufen am 22.08.2021). Mit Dank für den Hinweis an Romina Dümler. Lee thematisiert einen Zusammenhang von Gutai und ZERO. Weiter beschreibt Lee ZERO unzutreffenderweise als konkrete Kunst: »Zero Künstler wie Piene, Mack und Uecker dagegen strebten nach einer konkreten Kunst und präsentierten die Monochromie, vor allem in ihren späten Schaffensphase [sic], als Objekt-kunst; sie verließen das Territorium der Malerei.« Siehe ebd., S. 95.

Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, widmete Lee Ufan 2011 eine große Retrospektive. 2019 veranstaltete die Langen Foundation in Neuss eine große Einzelausstellung über den koreanischen Künstler Park Seo-Bo. Mittlerweile finden sich Werke vieler Dansaekhwa-Protagonisten in großen öffentlichen und privaten Sammlungen, unter anderem in der des New Yorker Guggenheim Museums.

Die Ausstellung *ZERO – Dansaekhwa. Ein Dialog zwischen Ost und West*, so der ursprüngliche Arbeitstitel, sollte 2020 erstmalig die Gelegenheit bieten, in einer repräsentativen Auswahl Werke beider Kunstrichtungen zusammen zu sehen. Eine begleitende Konferenz sollte dazu beitragen, die oben angesprochenen Fragen nach Parallelen und Unterschieden zu vertiefen. Es kam wegen der Covid-19-Pandemie anders. Die Ausstellung konnte die ZERO foundation bis zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Publikation nicht zeigen. Das Thema jedoch erscheint uns so drängend, dass wir uns entschlossen haben, die hier versammelten Texte bei den jeweiligen Autor*innen zu erbeten und damit einen Anfang zu machen. Die Frage nach der Interferenz von sich zunächst historisch unabhängig voneinander entwickelten künstlerischen und gestalterischen Darstellungen gleicht einem vielstimmigen Kanon, dessen Schönheit in der Unauflösbarkeit in einzelne Stimmen besteht, auch wenn man dennoch versuchen muss, einzelne Stimmen herauszuhören, um sie zu verstehen.

Es besteht selbstverständlich die Gefahr, dass wir beim Aufeinandertreffen monochromer Malereitraditionen – *Meeting the Monochrome*, so der in Anlehnung gefundene Ausstellungstitel³⁵ – sich einander ähnelnde ästhetische Eindrücke mit nicht zutreffenden

inhaltlichen Parallelen erklären beziehungsweise vice versa. Doch wichtiger als »Recht zu haben« erscheint mir an dieser Stelle, einen Dialog zu entfachen, der eine Annäherung an etwas Wahres nur bewerkstelligen kann, wenn sich viel Wissen aus unterschiedlichen Richtungen zusammentragen lässt.

Vonseiten der ZERO foundation kennen wir die europäische Kunst- und Mentalitätsgeschichte recht gut, doch durch das Zusammenreffen mit koreanischer (Kunst-)Geschichte anlässlich einer ZERO-Ausstellung 2019 in Pohang wurden uns deren Grenzen deutlich vor Augen geführt.

Daher freue ich mich, dass wir mit dem Beitrag von Bartomeu Marí jemandem »zuhören« können, der nicht nur in Europa sehr erfolgreich ist – Marí war von 2008 bis 2015 Direktor des Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) –, sondern auch von 2015 bis 2018 als erster Nicht-Koreaner Direktor am National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA) in Seoul, Republik Korea tätig war. Als studierter Philosoph bringt er theoretische Reflexion mit praktischer Beobachtung zusammen.

Lauren Hanson, Stefan Engelhorn Curatorial Fellow am Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museums, Cambridge, Mass., USA, kennt sich in der modernen und zeitgenössischen Kunst bestens aus und bearbeitet momentan die Skizzenbücher von Otto Piene, die dem Museum kürzlich geschenkt wurden. Darüber hinaus arbeitet sie unweit der Stätte, an der Ernest Fenollosa den Austausch zwischen Ost und West initiierte.

Der in Shanghai und Seoul beheimatete Kunsthistoriker und Kurator Yongwoo Lee, 1995 Gründungsdirektor der legendären Gwangju Biennale, kuratierte 2015 die Ausstellung

35 Dank an Thekla Zell für den Titelvorschlag.

Dansaekhwa im Palazzo Contarini Polignac, die begleitend zur 56. Biennale in Venedig stattfand. Seinen Beitrag aus dem gleichnamigen Katalog dürfen wir mit Genehmigung der Kukje Gallery, Seoul zum ersten Mal auf Deutsch veröffentlichen und damit einen wesentlichen Text zur koreanischen Kunst in die deutschsprachige Kunstgeschichte einführen.

Romina Dümler, Kuratorin in der ZERO foundation, befasst sich in ihrem Beitrag mit den Materialien, aus denen die Kunst entsteht. Die Materialität ist nach dem 20. Jahrhundert, das zur Abstraktion und zum »Geistigen in der Kunst« tendierte –, erst mit dem beginnenden 21. Jahrhundert wieder in den Fokus der europäischen Kunstwissenschaft gerückt und bislang für die ZERO-Bewegung noch wenig behandelt worden.

Ich möchte den Autorinnen und Autoren sehr herzlich für ihr Interesse und ihre Texte danken. Mein Dank gilt an dieser Stelle ganz besonders den Förderinnen und Förderern, die es uns erst ermöglichen, die vorliegende Publikation zu realisieren. Wenngleich uns die Kunststiftung NRW mit ihrem – damaligen – Präsidenten Dr. Fritz Behrens, der Generalsekretärin Dr. Andrea Firmenich und der Expertin Dorothee

Mosters die finanziellen Möglichkeiten eingeräumt hat, eine Ausstellung und eine Tagung zu veranstalten, so war die Kunststiftung bei den vielen in den vergangenen Monaten notwendig gewordenen Veränderungen des Projekts stets an unserer Seite und hat uns ebenso bereitwillig bei der Finanzierung des Publikationsprojektes mit einem wesentlichen finanziellen Beitrag unterstützt. Dafür möchte ich mich herzlich bedanken, und ich hoffe sehr, dass es in naher Zukunft die Chance geben wird, die Kunst ZEROS und Dansaekhwäs in einer Ausstellung in Deutschland zeigen zu können.

Ebenso gilt mein Dank den Freunden der ZERO foundation, die uns seit nunmehr elf Jahren begleiten, unterstützen und motivieren.

Der Kukje Gallery in Seoul, insbesondere Charles Kim, Präsident und CEO, und Bo Young Song, Geschäftsführerin und Direktorin, sowie Jiwoong Jeong, stellvertretender Direktor, und dem Team möchten wir sehr herzlich danken, dass sie uns alle erdenkliche Hilfe angedeihen ließen und wichtige Kontakte vermittelten.

Ein ebenso herzliches Dankeschön möchte ich an Romina Dümler sowie an den Vorstand und das restliche Team der ZERO foundation richten. ●



Installation view, *Dansaekhwa*, Palazzo Contarini Polignac,
Venice, 2015, artworks by Ha Chong-Hyun

PHOTO: FABRICE SEIXAS, COURTESY KUKJE GALLERY

Dansaekhwa: From Form to Context

Yongwoo Lee

1 The Birth of Dansaekhwa and its Background

In postwar Korean art history, there are two trends worth investigating. The first is 1970s Dansaekhwa, which experimented with the naturalization and grafting of a Korean autonomous aesthetic consciousness with Western modernist formalism. The other was 1980s and 1990s Minjung art, which, through the view of the aesthetics of realism, practiced and placed light on the sociopolitical realities inherent to Korea's modern and contemporary history. One constructed a life of art on the aesthetics of asceticism and self-control through an attitude of Eastern mentality and sensibility, and the other on an aesthetic background of practice, participation, and communication. Regardless of the differing political and formal contexts of these two art

movements, they became the dynamic impetus for a tremendous surge in creativity in contemporary Korean art over the past thirty years.

These two movements, each practicing a distinct form and spirit of abstraction and realism, produced a diverse discourse that diversified the production and quality of Korean art. For example, Dansaekhwa, regardless of its dense spirituality and sensibility, catalyzed a discussion that challenged the uncritical embrace of Western modernism. Minjung art was said to suffer from the limitations of visual art as it was built at the forefront of an excessively political ideology—this despite the fact that it developed as a “people’s aesthetic,” based on an awareness of the reality of social practices in art. These two discourses offered highly instructive areas for dialogue and functioned as major outlets through which to examine the

context of the last thirty years of contemporary Korean art.

Disregarding this ambivalent background, Dansaekhwa cultivated a fierce artist's mentality that asked critical questions about aesthetic autonomy beyond the framework of the last forty years of formalism. Minjung art began as a language of the people that frankly confronted the twentieth-century lives of those who had suffered from Japanese colonization and war, military dictatorships, suppression, and unchecked industrialization. Both of these lines of inquiry continue to inform the contemporary evolution of progressive visual disciplines, and can be understood as important context to the natural growth of Korean art, which overcame the historical burdens of both the Korean War and division.

Historically, these nascent movements had sponsors and benefactors in postwar Korean society who supported and accommodated the avant-garde. In addition, I think of this period as emerging from illustrating inherent energy that emerged along a recognized path for the Korean people through internal self-awareness rather than external influences.

Dansaekhwa can be thought of as Korea's postwar modernism, the extension of a sensibility similar to those that underlay the 1950s West-influenced Informel, and 1960s and 1970s Abstract Expressionism and Minimalism. This stirring of the avant-garde became an important element in the disruption of the stagnant traditional art produced by the Korean academism that followed the colonization period. It also played a significant role in the social shift that followed the newly imported Western art, as it challenged exclusive cultural power and closed authoritarianism.

Minjung art of the 1980s went one step further with a people's aesthetic built on a foun-

ation of articulated political goals, decolonization, and de-Westernization, and pressed for the reflection of the previous generation's elitist modernism. It brought to light antimodern and antiforeign-power platforms, and resulted in a burgeoning art scene built on solidarity of spirit and local sociopolitical realities. At the time, Minjung art introduced and created anew previously nonexistent styles and forms, such as hanging pictures.

If Korean modernism opened a new paradigm and reshaped the previous era through the importation of Western avant-garde art, then Minjung advocated realism as it discovered a people's aesthetic and critical approach to modernism. As such, these two movements shared an uncomfortable relationship politically. As the 1990s came to a close, Korean art experienced an extremely hybridized situation as modernism fell into decline and postmodernism entered the scene. Minjung art was able to cultivate a specific aesthetic as it kept its distance from postmodernism, but eventually was unable to maintain its clarity after collapsing into strident ideology and extreme materialism.

Even as it expanded on the frameworks and aesthetics of the avant-garde pursued by Korea's first generation of modernist artists, Dansaekhwa established itself based on a different formal system. Distinct from the subversive attitudes toward tradition seen in 1950s and 1960s modernism, they explored color as a spiritual material based on both individual and collective memory found deep within the Korean aesthetic consciousness. And they connected that with an autonomous aesthetic consciousness.

The "single colors" these artists investigated are unrelated to the color theory often quoted in the West. The colors of Dansaekhwa have not been catalogued, they are colors of

color movement, and are not selected for a special purpose. Dansaekhwa artists do not believe that art needs to create a particular meaning or significance. They believed that painting can throw away meaning, which can be revived through the artist's physical gestures, and that art's smallest measurement can be maintained through the subtlest color or most minimal expression. In other words, the action that supports painting is art, in addition to the gestures located in the space between the painting and the art, and the medium that induces the painting. This perspective expands painting by establishing it against a background of Eastern imagination and way of thinking, including the vital idea that performance/gesture is as an extension of painting.¹ In my opinion, the reason new light is being shed on Dansaekhwa today is because of new creative approaches to finding broad historical common denominators, and with them the end to the conflicting, excessively dichotomous views of the past's modern/antimodern.

The term *Dansaekhwa* denotes paintings of a single color. Until the 1990s, it was largely introduced within international society as "Korean monochrome painting," a phrase that continues to be in mixed usage today.² Dansaekhwa, as expressed in the original Korean, negotiates the traditions of an art history that directly utilizes the language of its originating country in order to preserve the aesthetical context and identity of its particular artistic form.

From the strict point of view of color or form, Dansaekhwa can be understood as being similar to Western Monochrome; but from a

historical background as well as when discussing its aesthetic practice, it must be discussed within a distinct framework. Monochrome is a radical avant-garde approach that subverts and rejects the orthodox expectation of form and color, breaking away from the pictorial, painterly traditions of the past. And as the antithesis of polychrome, it pursues extreme simplicity of form and color, such as only using white and black. It can be understood as the proactive practice of the avant-garde aesthetic, manifested as the end of painting. As such it does not ignore or subvert aesthetic or philosophical values that promote radical—even revolutionary—sociopolitical change in Western society.

In this way Dansaekhwa's palette can clearly be distinguished from the colors adhered to in Monochrome and Minimalism. This is not to say that Dansaekhwa seeks negative expression or meaningless color, but that it places value in the spiritual fulfillment and spirituality of simplified colors. Therefore, Dansaekhwa is not the end of painting, but the birth of a new form of painting. While Monochrome induces communication by bringing out a sense of presence in the viewer through its emphasis on materiality, Dansaekhwa differentiates itself by transposing the material to the spiritual. Dansaekhwa does not disregard an object's domain but includes color, paper, and physical gesture into the concept of soft objects.

It's difficult to categorize Dansaekhwa under the traditional concept of "painting paintings" by brushing color on canvas. Its production process consists of diverse physical actions on the surface of a plane, bucking trends and

1 Lee Ufan, "Why Dansaekhwa?," roundtable organized by Kukje Gallery and moderated by Yongwoo Lee at Kukje Gallery, Seoul, January 23, 2015.

2 In 2012, the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea held a major exhibition called *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting*. The show was the first time the two terms were used in conjunction. In 2014, Kukje Gallery used the title *The Art of Dansaekhwa* in a separate exhibition.

using creative methods that use brush in hand, pushing paint from the back of the canvas until it oozes from the front, repetition of an action that involves painting then tearing up the paint, and the repetitive use of the same color. On the one hand, these actions seem like re-creation or confrontation on a surface, but, on the other, they can be seen as physical gestures that communicate with the canvas. In this way, the performance and production process in which the body engages is simultaneously both Dansaekhwa's method of creation and the spiritualization of the material. In other words, because it can be characterized as a physical action in its performance, it cannot be defined merely by its form.

Monochrome optimizes an aesthetic of moderation as it excludes and filters color from photography, film, design, and painting, all against a backdrop of avant-garde aesthetics. Monochromatic painting can be explained as "experimental results that can be predicted," challenging and triggering an unconditional state of tension on the canvas surface. However, Dansaekhwa, rather than excluding a chromatic sensibility, utilizes a painterly flexibility and affinity by eliminating the brilliant viscosity and oiliness that radiates from the monochromatic paint. Because these actions are not planned or anticipated beforehand, the resulting paintings connote subtlety and unpredictability.

If considering only its manifest forms, it is difficult to argue that Dansaekhwa has clearly defined a strong differentiation between European Monochrome painting, American Abstract Expressionism, Minimalism, and other recognizable formal movements from the

1960s. It is because of this that an understanding of the context and production method of Dansaekhwa is a priority, so that its world of highly dense sensitivity can be approached. Therefore, Dansaekhwa can be defined as an art of Eastern intervention and mediation regarding the fragmentary and linear analysis of Western formalism. From this perspective, Dansaekhwa is an aesthetic worldview specific to Koreans that reflects a spiritual take on nature through self-control of technique.

2 The Aesthetic Context of Dansaekhwa

The white that often appears in Dansaekhwa, or the "to be white" from which it derives, signifies the "[☉. |]," an archaic term that symbolizes the sun.³ This white can be analyzed not as the color white, but as the white of spirituality, history, and roots. This is to say that Dansaekhwa signifies the modification and evolution of a surface based on the symbolism or simplicity of color, not the tension or disruption of painterly tradition. It is because of this that while on the one hand Monochrome neatly falls on the side of formalism through its clear principles and form, Dansaekhwa has evolved into an eclectic and hybrid form.

While the oft-appearing black in monochromatic painting is also a frequent color in Dansaekhwa, the meaning of the color is profoundly different. Distinct from the pigment in oil paints, Eastern black is ink (*meok*), which has led tradition and technique over the past several thousand years. China, Japan, and Korea

3 Ryoung Lee, "Chang-Sup Chung's Art: Into the Silence and Anonymity," in *Chang-Sup Chung: Retrospective*, ed. R. Lee, exh. cat. National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul (Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2010), 29.

believe that several dozen—even several hundred—different shades of black can be created simply by the concentration of the ink. Description of this color is not “black,” but expressed in a diverse vocabulary of terms such as “dark” or “darkish.”

The “[玄]” character that signifies blackness in Chinese does not denote a dark or even jet-black color. Instead, the character carries the meaning of not only blackness, but also “profundity,” “depth,” and “mystery”—it symbolizes the profound order of the universe. What is more, it also symbolizes the technical terms for chaos and black holes, and connotes the original state of the cosmos before the Big Bang.

Another way to appreciate this meaning is to look at how Eastern semantics describes deep waters as “black.” I believe that it is in this context that the colors expressed in Dansaekhwa are not used as chromatic symbols but instead describe metaphysical ideas. In the *Tao Te Ching*, Laozi (Lao-Tzu) describes the beginningless-ness of the Tao with the same Chinese character “[玄].”

In Buddhism, the phrases that summarize the most profound teachings are “matter is void, all is vanity” and “form is emptiness, emptiness is form.” These are recorded in the teaching of the *Heart Sutra*. Of 8,000 Buddhist scriptures, the *Heart Sutra* is among the most important, and its words can be summarized by the above two passages—or a total of eight Sino-Chinese characters. Those eight characters form the core of Buddhist philosophy. What is interesting is that two of the eight characters signify “color.”

Here we are taught color can take on shape, material, and the subject of the universe. Though we think of the form or subject that takes shape as the goal, that subject is merely a thing glimpsed momentarily in time, and not

something to be obsessed over. In other words, “form is emptiness,” or “depending on color, the expressed phenomenon is empty.” Buddhism’s theory of freedom from all ideas and thoughts can be found in these eight characters, and is a teaching carried down over thousands of years explained through color (light).

Laozi offers a similar explanation in the *Tao Te Ching*. The first section makes a reference to the Tao: “The Tao that can be spoken is not the eternal Tao.” The 5,000-character, eighty-one-page *Tao Te Ching* is both an extremely short book of philosophy and a Taoist scripture, and all its important content contains teachings of truth and illusion through the theory of yin and yang. This is to say that the moment the color is spoken, it is no longer the color. One way to explain this is that to look at a painting through only its visible colors is to not see the painting. Eastern teaching demonstrates that what is viewed on the outside does not show everything, and orders that we not have blind faith in the illusory.

3 Shedding New Light on Dansaekhwa

Dansaekhwa, as a practice and proposal embodied in a particular form in Korean modernism, has charged itself with finding the key to autonomous aesthetic consciousness. And in so doing it has produced many affirmative and negative results. This conceptual mission resulted in a diversity of clinical experiments by Dansaekhwa artists, who have proven that they developed adaptability in their own way. The sociopolitical component that emerged in Dansaekhwa supports this approach.

Dansaekhwa is an approach to art founded on the experience of those who participated in

the first generation of so-called Korean modernism. These are the artists who stood at the frontlines of an antiauthoritarian, Anti-National Exhibition movement in the 1960s and 1970s. With this background of resistance, the Dansaekhwa artists committed themselves to extremely unorthodox practices at the time, shocking the status quo with their Anti-National Exhibition proclamation and boycott. They followed up this radical positioning, seeking alternatives by forming art groups such as the Modern Artists' Association, Avant-Garde Art Association, and École de Seoul. These groups also played a mentoring role, helping to unite the younger generation and promote new artworks.

The declaration of the Anti-National Exhibition began after Park Seo-Bo, an important artist within the Dansaekhwa movement, opened the 1956 *Four Artists' Show*. This announced "the enactment of a full challenge and fight to the obstinacy of the establishment,"⁴ a radical position that had a great impact as it was the first form of public resistance against the mainstream authorities. At the time, the generation of the National Exhibition was in control, heavily influenced by the academy of the Joseon Art Exhibition (the former title of the National Exhibition) and, by extension, the ideals inherited from Japanese colonization and the group of artists who had studied in Japan. The anti-establishment movement reached its peak in the 1970s. They recognized the progressive politics of modernism and had an active awareness of the role of language and the body in visual art. Although they established exhibition groups as a means to justify and assert their art, they did not view it as radicalism. Accordingly,

Dansaekhwa could be defined as a movement based on a "concentration of awareness." In other words, a young generation of artists who shared the resistant, experimental consciousness of the time, rather than as a "Dansaekhwa movement."

Dansaekhwa artists confronted the diverse transformation of Korean society in the 1970s through the medium of visual art, endeavoring to acquire their right to speak within a discriminatory environment and the rapidly changing international field of contemporary art. Given this context, it is more accurate to think of the Dansaekhwa artists as connected by the individual interests and choices of each participant, rather than as a collective group of activists. There was not a philosophy like that of the West's avant-garde that emphasized negation or a radical rupture of mainstream values. Indeed, the concerted rejection of the values and practice of modernism, and the resistance to the sociopolitical system, did not reach its peak until the Minjung art of the 1980s and 1990s.

The historical and sociopolitical background of the birth of Dansaekhwa is the key to demystifying not only the aesthetic form of the movement, but its spiritual grammar as well. In particular, the contexts of the Japanese colonization period and Korean War, military dictatorship, economic development, and other aspects of twentieth-century modern Korean history. A brief outline of this history includes forty years of exploitation during the colonial era, 1.8 million victims of the Korean War, the division of the North and South following the three-year war, a student revolution, a military coup, military dictatorship, and a massively accelerated economic development and industrialization

4 Lee Ma-Dong, *Korean Arts Series*, vol. 1 (The National Academy of Arts of the Republic of Korea, 1966), 175.

program. Particularly for those that lived it, the 1960s–80s cultural suppression caused by the military dictatorship, the 1970s commercialization and development, and the advent of capitalism can be seen as the social, historical measurement through which to understand the development process and birth of Dansaekhwa. It was these factors that catalyzed Dansaekhwa as the aesthetic soul and sensibility of Koreans that persisted despite the vicissitudes of this past.

It is crucial that we consider this background, familiarizing ourselves with the anthropological and sociological context that goes beyond formalist critiques. The diverse artistic tendencies abundant in the last century, including Dansaekhwa and Korean modernism, realism, and others, were ubiquitous fragmented and oppositional political strategies, regardless of their sincerity and experimental contexts. Accordingly, a reexamination of Dansaekhwa is needed based on a genuinely global perspective, including an internal view of the past. In the future, a comprehensive unbiased examination of the practice and development of Dansaekhwa and, of course, realist aesthetics, will be possible only with this broader critical overview.

Until now, solo and group exhibitions of Dansaekhwa artists have been diverse. Just recently they have included inclusion in the 2015 Venice Biennale collateral event *Dansaekhwa*; the 2012 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, exhibition *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting*; *The Art of Dansaekhwa* at Kukje Gallery in 2014; the 2011 retrospective of Lee Ufan at the Guggenheim Museum in New York; the 2014 solo show of

Park Seo-Bo at Galerie Perrotin in Paris; and the 2014 Ha Chong-Hyun exhibition at Blum & Poe in New York. These exhibitions collectively hold significance as places of discussion, gathering interest within the international world through publications, seminars, and other forms of media. The reason for this is that there is still much work to be done, many discussions to be had regarding market changes, interest within the global art world, aesthetic analysis, and background regarding the development of Dansaekhwa—including its name.

As an individual Dansaekhwa researcher, I hope there will be further discussion that will gain the attention of both professionals and audiences. Dansaekhwa might become just one opportunity among many for discussing the aesthetic autonomy of Korea and for recognizing trends in avant-garde art in postwar Asia, as well as providing a valuable opportunity to examine the differences between the West and others. Postwar Japan's Mono-ha, Gutai Group, and other important visual cultural phenomena are already receiving global attention and art-historical acclaim. I am certain that in the future there will be more exciting regional discoveries of similar forms.

It can be determined that the term *Dansaekhwa* was first used in the 2000 Gwangju Biennale, translated and coined by art critic Yoon Jin Sup.⁵ Working as the curator of the special exhibition *The Facet of Korean and Japanese Contemporary Art*, Yoon felt the need to translate into Korean a term for Korean monochromatic painting, which became Dansaekhwa.

However, there are still cases of disagreement regarding which artists fall under the category of Dansaekhwa. For example, there

5 Yoon Jin Sup, "The World of Dansaekhwa: Spirit, Tactility, and Performance," in *The Art of Dansaekhwa* (Seoul: Kukje Gallery, 2014), 26.

are some who say Park Seo-Bo's work from the 1970s should not be considered a part of the literal "Dansaekhwa" because it is not concerned with color.⁶ Similar attitudes have also arisen regarding other artists. Nevertheless, it has been said that there is no other alternative regarding a definitive name for Dansaekhwa.⁷ The fact that many other art trends and names of movements in art history, not simply Dansaekhwa, exclude the views of its related artists is quite common.

Another important element of Dansaekhwa that has arisen among its artists is the physical action of the work's production process. In the future, Dansaekhwa and its many artists will be

recognized not merely for work that explores monochromatic colors on canvas, but also as a practice focused on a highly refined philosophy of physical action. I am hopeful that this will bring renewed inquiry and deserved attention to both the importance of physical performance in Dansaekhwa and the ongoing rigor of its artists. ●

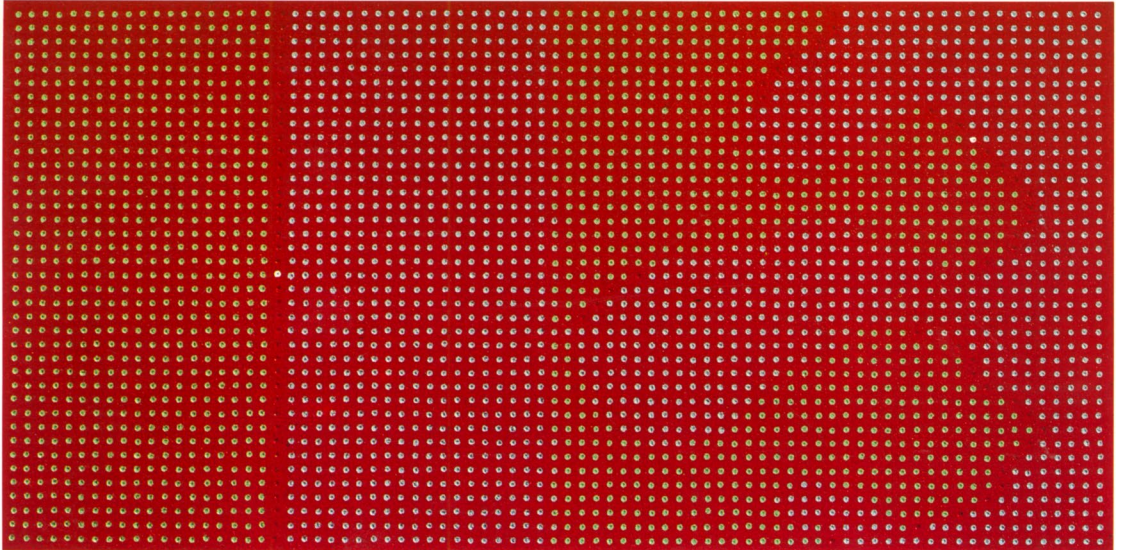
This text originally was published in:

Dansaekhwa, exh. cat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia (Seoul: Kukje Gallery; New York: Tina Kim Gallery, 2015), 9–16.

It has been lightly edited for this publication.

6 "Why Dansaekhwa?," Kukje Gallery, January 23, 2015.

7 Ibid.



Almir Mavignier, *Störung*
(*Verschiebung eines Zentrums*), 1958,
oil on canvas, 40 × 80 cm, collection of
ZERO foundation, Düsseldorf

PHOTO: UNKNOWN



Installation view, *Dansaekhwa*, Palazzo Contarini Polignac, Venice, 2015; from left to right: artworks by Lee Ufan and Ha Chong-Hyun

PHOTO: FABRICE SEIXAS, COURTESY KUKJE GALLERY

Dansaekhwa: Von der Form zum Kontext

Yongwoo Lee

1 Die Entstehung von Dansaekhwa und ihr Hintergrund

In der Geschichte der koreanischen Nachkriegskunst sind besonders zwei Strömungen hervorzuheben. Die erste hat sich in den 1970er-Jahren entwickelt und ist unter dem Begriff »Dansaekhwa« bekannt. Ihre Vertreter experimentierten damit, den westlich-modernistischen Formalismus mit einer eigenständigen koreanischen Ästhetik und Haltung zu kombinieren. Die andere wichtige Strömung war die Minjung-Kunst der 1980er-/90er-Jahre, die mit einer vom Realismus geprägten Ästhetik die aktuellen gesellschaftspolitischen Realitäten in Korea thematisierte und beleuchtete. Erstere gründeten ihre künstlerische Existenz auf einer Ästhetik der Askese und Selbstbeherrschung, ausgehend von einer östlichen Haltung und

Perspektive; Letztere auf einem ästhetischen Hintergrund, der auf Praxis, Partizipation und Kommunikation beruhte. Obwohl sich ihr jeweiliger politischer und formaler Hintergrund unterscheidet, hat die dynamische Wucht beider Kunstströmungen in der koreanischen Gegenwartskunst der letzten dreißig Jahre einen immensen Kreativitätsschub ausgelöst.

Beide Bewegungen haben jeweils eigene Formen und Ideen von Abstraktion und Realismus hervorgebracht und für diskursive Vielfalt gesorgt, sodass sich in der Folge die Produktion und die Qualität der koreanischen Kunst diversifizierten. Zum Beispiel löste Dansaekhwa trotz der massiven Spiritualität und Empfindsamkeit, die dieser Strömung auch eigen ist, eine kritische Diskussion über die unhinterfragte Übernahme moderner Kunst aus dem Westen aus. Der Minjung-Kunst wurde nachgesagt, sie leide an den Beschränkungen der bildenden Kunst,

da sie einer außerordentlich politischen Ideologie entsprang – und das, obwohl sie sich als »Ästhetik des Volkes« entwickelte, die auf der Anerkennung der Realität sozialer Praktiken in der Kunst beruhte. Diese zwei Diskurse sorgten für äußerst aufschlussreiche Gesprächsthemen und wirkten wie Katalysatoren, die die Beschäftigung mit der zeitgenössischen koreanischen Kunst der letzten dreißig Jahre förderten.

Von dieser ambivalenten Vorgeschichte abgesehen hat Dansaekhwa zur Entwicklung einer künstlerischen Haltung beigetragen, die sich kämpferisch gab und kritisch nach einer ästhetischen Autonomie jenseits des vierzig Jahre gültigen Bezugssystems Formalismus fragte; und die Minjung-Kunst, entstanden als »Sprache des Volkes«, hat sich offen mit der Gegenwart des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt, mit dem Leben jener, die der japanischen Besatzung und dem Krieg, Militärdiktaturen, Unterdrückung und einer ungebremsen industriellen Entwicklung trotzten. Beide Ansätze sind auch heute noch für die gegenwärtige Entwicklung der avancierten visuellen Disziplinen prägend und können als wichtiger Kontext für das natürliche Wachstum der koreanischen Kunst gelten, die die historischen Bürden des Koreakriegs und der Landesteilung zu schultern hatte.

Geschichtlich gesehen verfügten beide Bewegungen zur Zeit ihrer Entstehung über Förderer und Geldgeber, die für die Avantgarde eintraten und sie unterstützten. Zudem scheint mir, dass diese Phase davon geprägt war, dass das Land etwas Eigenes zur Darstellung bringen wollte, das sich zwar im Bereich des Etablierten bewegen, aber doch auf innerer Selbsterkenntnis fußen sollte statt auf äußeren Einflüssen.

Dansaekhwa kann man sich als koreanische Nachkriegsmoderne vorstellen, als Erweiterung einer Sensibilität, wie sie auch dem westlichen Informel der 1950er-Jahre sowie dem

abstrakten Expressionismus und dem Minimalismus der 1960er- und 70er-Jahre zugrunde lag. Dieser avantgardistische Impuls war wichtig für den Bruch mit der stagnierenden traditionellen Kunst, die der koreanische Akademismus nach dem Ende der japanischen Besatzung propagiert hatte. Er spielte auch eine wichtige Rolle für den gesellschaftlichen Wandel, der sich von der frisch importierten westlichen Kunst inspirieren ließ, stand diese doch im Widerspruch zu einem exklusiven kulturellen Machtanspruch und geschlossenen Autoritarismus.

Die Minjung-Kunst der 1980er-Jahre ging einen Schritt weiter mit ihrer »Ästhetik des Volkes«, die offen die eigenen politischen Ziele vertrat. Sie stand unter anderem für Dekolonisierung und Entwestlichung und drängte auf eine kritische Beschäftigung mit den elitären modernistischen Tendenzen ihrer Vorgängergeneration. Sie bot antimodernen und gegen ausländische Mächte gerichteten Tendenzen eine Plattform und ließ eine Kunstszene florieren, für die das Gemeinschaftsgefühl und die lokalen gesellschaftspolitischen Realitäten zentral waren. Die Minjung-Kunst sorgte auch für die Entstehung neuartiger Stile und Formen, etwa frei hängender großformatiger Malereien auf Bannern.

Wenn die koreanische Moderne durch den Import westlicher Avantgarde-Kunst ein neues Paradigma eröffnete und damit einen Wandel bewirkte, war die Minjung-Bewegung mit ihrer Entdeckung einer Ästhetik des Volkes und ihrem modernekritischen Ansatz eine Verfechterin des Realismus. Entsprechend war der politische Beziehungsstatus beider Bewegungen kompliziert. Gegen Ende der 1990er-Jahre, mit dem Niedergang der Moderne und dem Auftreten der Postmoderne, kam es in der koreanischen Kunst zu einer Situation extremer Durchmischung. Die Minjung-Kunst hielt die

Postmoderne auf Distanz und schaffte es so, eine eigene Ästhetik zu etablieren. Allerdings gelang es ihr nicht, sie stringent aufrechtzuerhalten, da sie letztlich in lautstarker Ideologie und einem übersteigerten Materialismus versank.

Auch wenn Dansaekhwa auf den avantgardistischen Grundlagen und Ästhetiken aufbaute, nach denen eine erste Generation moderner koreanischer Kunstschaffender strebte, diente der sich etablierenden Bewegung ein anderes formales System als Referenz. Im Gegensatz zur traditionskritischen Haltung, wie man sie von der Moderne der 1950er- und 60er-Jahre kannte, fassten die Dansaekhwa-Künstler Farbe als spirituelles Material auf. Sie bezogen sich dabei auf ein tief im ästhetischen Bewusstsein Koreas eingeschriebenes, gleichermaßen individuelles wie kollektives Gedächtnis und brachten es mit einem autonomen ästhetischen Bewusstsein in Verbindung.

Die »Einzelfarben«, mit denen sich diese Künstler beschäftigten, haben nichts mit der Farbtheorie zu tun, von der im Westen oft die Rede ist. Die Farben von Dansaekhwa wurden nicht katalogisiert, es sind zweckfreie Farben in Bewegung. Die Dansaekhwa-Künstler waren der Ansicht, dass es nicht Ziel der Kunst sei, eine bestimmte Bedeutung oder Aussage zu treffen. Vielmehr dachten sie, die Malerei könne auf die Bedeutungsebene verzichten, die dann durch die körperlichen Gesten der Künstler wieder einfließen sollte, und das kleinste Maß der Kunst könne durch den subtilsten Farbeinsatz und den minimalsten Aus-

druck aufrechterhalten werden. In anderen Worten, neben den Gesten, die sich im Raum zwischen Malvorgang und fertigem Kunstwerk abspielen, sowie dem Medium, das die Malerei letztlich hervorbringt, ist die Handlung des Malens selbst schon Kunst. Diese Auffassung stellt eine Erweiterung der Malerei dar, da sie diese im Kontext fernöstlicher Vorstellungen und Denkweisen konstituiert und dabei auch den entscheidenden Gedanken mit einschließt, dass Performance/Geste als Erweiterungen der Malerei aufzufassen sind.¹ Meiner Ansicht nach hat die aktuelle Beschäftigung mit Dansaekhwa damit zu tun, dass Vertreter*innen neuer künstlerischer Ansätze in historischen Bewegungen nach einem großen gemeinsamen Nenner suchen, der ein Ende des Gegensatzes zwischen den antagonistischen Ansichten der bisherigen Vertreter*innen von Moderne/Antimoderne einläuten könnte.

In seiner Grundbedeutung steht der Begriff »Dansaekhwa« für einfarbige Gemälde. Bis in die 1990er-Jahre wurde diese Tendenz international meist als »monochrome koreanische Malerei« bezeichnet, eine Formulierung, die auch heute noch verschiedentlich Verwendung findet.² In seinem ursprünglichen Gebrauch auf Koreanisch steht der Begriff »Dansaekhwa« für die Aushandlung der Traditionen einer Kunstgeschichte, die die Sprache ihres Herkunftslandes unmittelbar benutzt, um den ästhetischen Kontext und die ästhetische Identität ihrer spezifischen künstlerischen Form zu wahren.

Betrachtet man nur die Farbe und die Form, kann man Dansaekhwa als dem westlichen

1 Lee Ufan, *Why Dansaekhwa?* Von Yongwoo Lee moderierte Diskussionsrunde in der Kukje Gallery, Seoul, 23.01.2015.

2 2012 veranstaltete das National Museum of Modern and Contemporary Art Korea, eine große Ausstellung mit dem Titel *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting*. Bei dieser Schau wurden die beiden Begriffe erstmals zusammen benutzt. Im Jahr 2014, verwendete die Kukje Gallery in Seoul den Titel *The Art of Dansaekhwa* für eine Ausstellung.

Monochrom verwandt ansehen. Aber in historischer Perspektive und im Hinblick auf die ästhetische Praxis muss man es in einem anderen Kontext verorten. Die Monochromie ist ein radikaler avantgardistischer Ansatz, der die altergebrachte Erwartung an Form und Farbe unterläuft und ablehnt und sich den piktorialen malerischen Traditionen der Vergangenheit entzieht. Und als Antithese zur Polychromie praktiziert sie eine extreme formale und farbliche Einfachheit, zum Beispiel durch die Beschränkung auf Weiß und Schwarz. Die Monochromie kann als proaktive Umsetzung der Avantgarde-Ästhetik gedeutet werden, die sich als Ende der Malerei manifestiert. In dieser Rolle steht sie ästhetischen oder philosophischen Werten, die für einen radikalen – wenn nicht sogar revolutionären – gesellschaftspolitischen Wandel in der westlichen Gesellschaft eintreten, weder unwissend noch ablehnend gegenüber.

Dadurch lässt sich die von Dansaekhwa verwendete Palette eindeutig von jenen Farben unterscheiden, an die sich Monochromie und Minimalismus halten. Das soll nicht bedeuten, dass Dansaekhwa nach einem negativen Ausdruck oder Farbigkeit ohne Bedeutung sucht, sondern dass es Wert auf die spirituelle Erfüllung und die Spiritualität vereinfachter Farbigkeiten legt. Daher ist Dansaekhwa nicht das Ende der Malerei, sondern die Geburt einer neuen Form von Malerei. Während die Monochromie Kommunikation befördert, indem sie durch ihre Betonung der stofflichen Dimension in den Betrachter*innen ein Gefühl von Präsenz auslöst, unterscheidet sich Dansaekhwa davon insofern, als es das Stoffliche auf eine spirituelle Ebene überführt. Dansaekhwa weiß, was zur Welt der Objekte gehört, aber es zählt eben auch Farben, Papier und körperliche Gesten zu seinem Konzept »weicher« Objekte dazu.

Dansaekhwa lässt sich schwerlich dem traditionellen Konzept des »Malens von Gemälden« mit dem Pinsel auf Leinwand zuordnen. Der Produktionsprozess besteht aus diversen körperlichen Handlungen auf einer planen Oberfläche, einer gegen den Trend gerichteten Haltung und der Nutzung kreativer Methoden des Pinsels mit der Hand, etwa indem die Farbe von der Rückseite durch die Leinwand gedrückt wird, sodass sie auf der Vorderseite austritt, oder mittels einer repetitiven malerischen Aktion, bei der zuletzt die Farbe wieder aufgebrochen wird, oder mittels der wiederholten Nutzung derselben Farbe. Einerseits scheinen diese Aktionen schöpferische Handlungen oder Auseinandersetzungen auf der Oberfläche zu sein, andererseits aber können sie als körperliche Gesten verstanden werden, die mit der Leinwand interagieren. Somit ist der den Körper einschließende performative Akt und Herstellungsprozess bei Dansaekhwa schöpferische Methode und Vergeistigung des Materials zugleich. Mit anderen Worten: Da sich dieses performative Agieren als körperliche Aktion zeigt, macht nicht allein die Form die daraus resultierende Kunst aus.

Die Monochromie treibt letztlich eine Ästhetik der Mäßigung auf die Spitze, da sie vor dem Hintergrund einer avantgardistischen Ästhetik in Fotografie, Film, Design und Malerei die Farbe ausschließt und herausfiltert. Die monochrome Malerei lässt sich als Phänomen beschreiben, das »experimentelle, aber vorher-sagbare Ergebnisse« liefert und einen uneingeschränkten Spannungszustand auf der Oberfläche der Leinwand provoziert und auslöst. Doch statt sich farblicher Feinheiten zu entziehen, nutzt Dansaekhwa seine malerische Flexibilität und Affinität, indem es die brillante Zähflüssigkeit und Öligkeit auslöscht, die von der monochromen Farbe ausgeht. Da diese Handlungen

nicht im Voraus geplant oder erwartbar sind, haben die dabei entstehenden Gemälde etwas Subtiles, Unvorhersagbares an sich.

Nimmt man nur die sichtbaren Formen als Maßstab, fällt es schwer zu behaupten, Dansaekhwa habe sich klar von der europäischen monochromen Malerei, dem US-amerikanischen abstrakten Expressionismus, dem Minimalismus und anderen wiedererkennbaren formalen Bewegungen der 1960er-Jahre abgegrenzt. Genau deshalb muss die Beschäftigung mit dem Kontext und den Herstellungsweisen von Dansaekhwa Priorität haben, damit dessen Raum hochverdichteter Sensibilität verständlich wird. Entsprechend ließe sich Dansaekhwa als eine Kunst östlicher Intervention und Mediation definieren, die sich auf die fragmentarische und lineare Analyse des westlichen Formalismus bezieht. Unter diesem Blickwinkel ist Dansaekhwa eine spezifisch koreanische ästhetische Weltansicht, die durch technische Selbstbeherrschung ein spirituelles Naturverständnis reflektiert.

2 Der ästhetische Kontext von Dansaekhwa

Das Weiß, das oft bei Dansaekhwa auftaucht, oder das »Weiß-Sein«, von dem es sich ableitet, steht für »[하. 일]«, einen veralteten Begriff, der »Sonne« bedeutet.³ Dieses Weiß kann man so verstehen, dass es nicht die Farbe Weiß meint, sondern das Weiß von Spiritualität, Geschichte und Abstammung. Das heißt, Dansaekhwa steht für eine Modifikation und Entwicklung der Oberfläche, die sich nicht durch die Spannung oder Zerrüttung der malerischen Tradition,

sondern durch die Symbolik oder Einfachheit der Farbe vollzieht. Genau aus diesem Grund hat sich Dansaekhwa zu einer eklektischen und hybriden Form entwickelt, obwohl die Monochromie aufgrund ihrer klaren Prinzipien und Form doch ganz eindeutig zum Formalismus tendiert.

Während das in der monochromen Malerei oft auftauchende Schwarz auch häufig von Dansaekhwa verwendet wird, bedeutet es hier etwas fundamental anderes. Anders als die Pigmente in Ölfarben besteht das Schwarz des Ostens aus Tinte (*meok*), und an deren jahrtausendelanger Nutzung orientieren sich Tradition und Technik. In China, Japan und Korea wird davon ausgegangen, dass man durch Anreicherung von Tinte mehrere Dutzend – wenn nicht sogar mehrere Hundert – verschiedene Schwarztöne herstellen kann. Die Sprache hat dafür nicht nur den einen Begriff »Schwarz«, sondern eine ganze Menge an Wörtern, etwa »dunkel« oder »schwärzlich«.

Das Zeichen »[玄]«, das im Chinesischen für Schwärze steht, bezeichnet nicht nur eine dunkel- oder tiefschwarze Farbe. Vielmehr steht es neben Schwärze auch für »Tiefgründigkeit«, »Tiefe« und »Geheimnis« – es symbolisiert die grundlegende Ordnung des Universums. Darüber hinaus steht es auch als Fachbegriff für Chaos und Schwarze Löcher und konnotiert zugleich den ursprünglichen Zustand des Universums vor dem Urknall.

Eine andere Möglichkeit, sich die Bedeutung des Begriffs zu erschließen, eröffnet sich durch einen Blick darauf, inwiefern die fernöstliche Semantik tiefes Wasser als »schwarz« beschreibt. Meiner Ansicht nach sorgt dieser Kontext dafür, dass Farbe bei Dansaekhwa nicht

3 Ryoung Lee, *Chang-sup Chung's Art: Into the Silence and Anonymity*, Gwacheon 2010, S. 29.

als chromatisches Zeichen dient, sondern vielmehr metaphysische Vorstellungen verkörpert. Im *Daodejing* bezeichnet Lao-Tse die Tatsache, dass das Dao keinen Anfang hat, mit demselben chinesischen Zeichen »[玄]«.

»Das Materielle ist leer, alles ist vergänglich.« Und: »Form ist Leere, Leere ist Form.« So lauten zwei Sätze, die die grundlegendsten Lehren des Buddhismus zusammenfassen. Sie finden sich im *Herz-Sutra*, einer der wichtigsten der achttausend überlieferten buddhistischen Schriften. Der Text dieser Schrift lässt sich gut durch die zwei erwähnten Passagen – oder bloß acht chinesische Schriftzeichen – zusammenfassen. Diese acht Schriftzeichen bilden den Kern der buddhistischen Philosophie. Interessant daran ist, dass zwei dieser acht Zeichen die Bedeutung »Farbe« haben.

Hier erfahren wir, dass Farbe Gestalt und Stofflichkeit annehmen und ein Gegenstand des Universums werden kann. Obwohl wir Formen oder Gegenstände, die Gestalt annehmen, für das Ziel halten, sind diese lediglich im Lauf der Zeit flüchtig erblickte Dinge, aber nichts, von dem man besessen sein müsste. Mit anderen Worten, »Form ist Leere«, beziehungsweise: »Das zum Ausdruck kommende Phänomen ist leer, und es wird von der Farbe bedingt«. Die im Buddhismus zum Ausdruck kommende Theorie einer Freiheit von allen Vorstellungen und Gedanken kommt auch in diesen acht Zeichen vor und ist eine Lehre, die über Jahrtausende überliefert und durch Farbe (Licht) vermittelt wurde.

Lao-Tse bietet eine ähnliche Erklärung im *Daodejing*. Der erste Abschnitt bezieht sich auf das Dao: »Das Dao, das man aussprechen kann, ist nicht das ewige Dao.« Das 5000 Zeichen und 81 Seiten lange *Daodejing* ist ein sehr kurzes Philosophiebuch und eine daoistische Schrift zugleich, und seine wichtigen Abschnitte ent-

halten Lehren über Wahrheit und Täuschung durch die Theorie von Yin und Yang. Das heißt, in dem Moment, in dem man eine Farbe benennt, ist sie keine Farbe mehr. Man kann es auch so sagen: Ein Bild nur durch seine sichtbaren Farben anzuschauen ist gleichbedeutend damit, es überhaupt nicht zu sehen. Die östliche Lehre betont, dass der Blick auf das Äußere nicht alles enthüllt, und sie fordert, dem äußeren Schein nicht blind zu vertrauen.

3 Dansaekhwa in einem neuen Licht zeigen

Als eine auf ganz bestimmte Art und Weise in der koreanischen Moderne sich äußernde Praxis und Idee hat sich Dansaekhwa vorgenommen, den Schlüssel zu einem autonomen ästhetischen Bewusstsein zu finden. Und dabei war die Bewegung mal mehr, mal weniger erfolgreich. Aus dieser konzeptuellen Mission ergab sich eine Vielzahl an klinischen Experimenten von Dansaekhwa-Künstlern, was ein Beleg dafür ist, dass sie auf ihre eigene Weise die Fähigkeit erworben haben, sich anzupassen. Die soziopolitische Komponente, die sich innerhalb von Dansaekhwa entwickelte, entspricht dieser Haltung.

Der Ansatz von Dansaekhwa stützte sich auf die Erfahrungen jener, die der ersten Generation der sogenannten koreanischen Moderne angehörten. Es waren jene Kunstschaffenden, die in den 1960er- und 70er-Jahren an vorderster Front der antiautoritären antinationalen Ausstellungsbewegung agierten. Auf dieser oppositionellen Haltung aufbauend, entwickelten die Dansaekhwa-Künstler für damalige Zeiten hochgradig unorthodoxe Praktiken und rüttelten mit ihrer Erklärung zur antinationalen Ausstellung und ihrem Boykott am Status quo.

Sie behielten diese radikale Haltung bei und suchten nach Alternativen, beispielsweise mit der Gründung von Künstlergruppen wie etwa der Vereinigung moderner Künstler, der Avantgardekunst-Vereinigung oder der École de Seoul. Diese Gruppierungen waren auch zentral für die weitere Entwicklung, da sie die Kommunikation innerhalb der jüngeren Generation und die Entstehung neuer Kunst beförderten.

Die Erklärung der antinationalen Ausstellung wurde veröffentlicht, nachdem Park Seo-Bo, ein wichtiger Künstler innerhalb der Dansaekhwa-Bewegung, 1956 die *Four Artists' Show* eröffnet hatte. Diese verkündete eine »Erklärung über eine umfassende Herausforderung und Auseinandersetzung mit der Sturheit des Establishments«⁴, eine radikale Position mit großer Wirkung, da sie die erste öffentlich geäußerte Kritik an den Mainstream-Autoritäten darstellte. Zu jener Zeit befand sich die Macht in den Händen der Generation der nationalen Ausstellung, und diese war nicht nur stark von der Akademie der Joseon-Kunstaussstellung (so der ursprüngliche Name der nationalen Ausstellung) beeinflusst, sondern – was miteinander zusammenhing – auch von den Idealen, die noch aus der japanischen Besatzungszeit herrührten und von jenen Kunstschaaffenden überliefert worden waren, die in Japan studiert hatten. Die Anti-Establishment-Bewegung erreichte in den 1970er-Jahren ihren Höhepunkt. Ihre Anhänger*innen erkannten die progressive Haltung der Moderne und waren sich der Bedeutung der Rolle von Sprache und Körper für die bildende Kunst rege bewusst. Obwohl sie Ausstellungsgruppen gründeten, um damit ihre Kunst zu legitimieren und zu behaupten, sahen sie das nicht als radikalen Akt. Man könnte

Dansaekhwa entsprechend als Bewegung definieren, die auf einer »Konzentration bewusster Wahrnehmung« beruht, oder – mit anderen Worten – als junge Künstlergeneration, die sich damals nicht als »Dansaekhwa-Bewegung« sah, sondern gemeinsam einen widerständigen, experimentellen Zeitgeist erlebte.

Die Dansaekhwa-Künstler nutzten die bildende Kunst als Medium, um sich mit der vielschichtigen Transformation der koreanischen Gesellschaft in den 1970er-Jahren auseinanderzusetzen, wobei sie in einem voreingenommenen Umfeld und auf dem sich schnell verändernden Gebiet der Gegenwartskunst um ihr Recht kämpften, ihre eigene Stimme zu erheben. Vor diesem Hintergrund ist es zutreffender, die Dansaekhwa-Künstler nicht als Kollektiv von Aktivisten zu sehen, sondern als durch individuelle Interessen und Entscheidungen verbundene Einzelakteure. Es gab keine zugrundeliegende Philosophie wie jene der westlichen Avantgarde, die auf einem Dissens oder radikalen Bruch mit den Werten des Mainstreams bestand. Tatsächlich formierte sich kollektiver Widerstand und gesellschaftspolitische Systemkritik erst mit der Minjung-Kunst der 1980er- und 90er-Jahre, die sich nun allerdings auch gegen die Werte und Praktiken der Moderne richtete.

Um die ästhetische Form sowie die geistige Grammatik von Dansaekhwa entziffern zu können, ist ein Verständnis des geschichtlichen und soziopolitischen Hintergrundes vor der Entstehung der Bewegung von Bedeutung. Zu diesem Hintergrund müssen insbesondere die japanische Besatzungszeit, der Koreakrieg, die Militärdiktatur, die wirtschaftliche Entwicklung sowie andere Aspekte der modernen

4 Lee Ma-Dong, *Korean Arts Series*, Vol. 1, Seoul 1966, S. 175.

koreanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Ein kurzer Überblick über diese Geschichte würde vierzig Jahre Ausbeutung während der Besatzungszeit, 1,8 Millionen Kriegstote während des Koreakrieges, die Teilung des Landes in Nord und Süd nach drei Jahren Krieg, eine Studentenrevolte, einen Militärputsch, die Militärdiktatur und ein massiv beschleunigtes Wirtschaftsentwicklungs- und Industrialisierungsprogramm verzeichnen. Vor allem jene, die damals dabei waren, sind der Ansicht, dass die kulturelle Unterdrückung während der Militärdiktatur der 1960er- bis 1980er-Jahre, die Kommerzialisierung und Wirtschaftsentwicklung der 1970er-Jahre und der Einzug des Kapitalismus in das Gesamtbild der Entwicklung und Entstehung von Dansaekhwa hineingehören. Es waren diese Faktoren, die dafür sorgten, dass sich Dansaekhwa als ästhetisches Gefühl und Empfinden der Koreaner*innen etablierte, die trotz der Widrigkeiten der Vergangenheit hartnäckig geblieben waren.

Es ist von entscheidender Bedeutung, diesen Hintergrund zu berücksichtigen, das heißt, uns mit dem anthropologischen und soziologischen Kontext vertraut zu machen, um der Ebene rein formaler Kritik zu entgehen. Die vielfältigen und zahlreichen künstlerischen Tendenzen des letzten Jahrhunderts, zu denen unter anderem Dansaekhwa, die koreanische Moderne und der Realismus zählen, waren abgesehen von ihrer Ehrlichkeit und ihren experimentellen Kontexten allgegenwärtige, bruchstückhafte und gegensätzliche politische Strategien. Entsprechend ist es notwendig, Dansaekhwa aus einer genuin globalen Perspektive neu zu bewerten, was einen Rückblick auf die Vergangenheit von innen heraus mit einschließt. Nur dieser breitere kritische Überblick wird künftig eine umfassende, unvoreingenom-

mene Auseinandersetzung mit der Praxis und Entwicklung von Dansaekhwa, und selbstverständlich auch mit der realistischen Ästhetik, möglich machen.

Die bisherigen Einzel- und Gruppenausstellungen von Dansaekhwa-Künstlern waren vielfältig. In jüngerer Zeit wurden sie an unterschiedlichen Orten gezeigt, unter anderem auf der Begleitveranstaltung zur Venedig-Biennale 2015, *Dansaekhwa*, in der Ausstellung *Dansaekhwa: The Korean Monochrome Painting* im National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea im Jahr 2012, der Ausstellung *The Art of Dansaekhwa* in der Kukje Gallery, Seoul im Jahr 2014, der Retrospektive von Lee Ufan im New Yorker Guggenheim Museum 2011, der Einzelausstellung von Park Seo-Bo in der Pariser Galerie Perrotin 2014 und der Schau von Ha Chong-Hyun bei Blum & Poe in New York, ebenfalls im Jahr 2014. Diese Ausstellungen haben, zusammengenommen, eine wichtige Rolle als Orte der Diskussion gespielt. Sie haben mit Publikationen, Workshops und mittels anderer Medien ein weltweites Interesse am Thema generiert. Die rege Aktivität hat ihren Grund wohl darin, dass noch viel Arbeit vor uns liegt und es noch viel zu besprechen gibt, was die Marktbebewegungen, Interessen innerhalb des globalen Kunstbetriebs, die ästhetische Analyse und den Kontext bei der Entwicklung von Dansaekhwa – inklusive des Namens – angeht.

Als einzelner Wissenschaftler, der zu Dansaekhwa forscht, hoffe ich, dass die Diskussion eine Fortsetzung findet und die Aufmerksamkeit sowohl der Expert*innen als auch des Publikums gewinnen kann. Dansaekhwa ist vielleicht nur eine unter vielen Gelegenheiten, anhand derer man nicht nur die ästhetische Autonomie Koreas diskutieren und Tendenzen in der asiatischen Avantgarde-Kunst der Nachkriegszeit erkennen kann, sondern die auch eine wertvolle

Möglichkeit darstellen, die Unterschiede zwischen der Kunst im Westen und anderen Weltregionen zu untersuchen. Die Mono-ha-Bewegung, die Gutai-Gruppe und andere wichtige Phänomene der visuellen Kultur im Japan der Nachkriegszeit sind bereits weltweit bekannt und innerhalb der kunsthistorischen Forschung anerkannt. Ich bin mir sicher, dass uns die Zukunft weitere spannende regionale Entdeckungen ähnlicher Art bescheren wird.

Fest steht, dass der Begriff »Dansaekhwa« erstmals im Jahr 2000 auf der Gwangju-Biennale verwendet wurde, der Kunstkritiker Yoon Jin Sup hat ihn ins Koreanische übertragen.⁵ Als Kurator der Sonderausstellung *The Facet of Korean and Japanese Contemporary Art* kam Yoon die Notwendigkeit zu Bewusstsein, einen koreanischen Begriff für die monochrome koreanische Malerei zu finden – aus der dann »Dansaekhwa« wurde.

Doch es herrscht noch immer Dissens darüber, welche Künstler Dansaekhwa zuzurechnen sind. Beispielsweise meinen manche, dass Park Seo-Bos Werk aus den 1970er-Jahren nicht zu »Dansaekhwa« im engeren Sinne gehöre, da es sich nicht mit Farbe befasst.⁶ Ähnliche Standpunkte wurden auch schon in Bezug auf andere Künstler geäußert. Nichtsdestotrotz wurde an

anderer Stelle bereits ausgeführt, dass kein anderer gültiger Name für Dansaekhwa existiert.⁷ Es ist eine durchaus geläufige Tatsache, dass nicht wenige historische Kunstrichtungen und -bewegungen – nicht nur Dansaekhwa – teils im Widerspruch zu den Haltungen der Künstler*innen stehen, die ihnen zugerechnet werden.

Wie schon erwähnt, ist der konkrete physische Akt der Werkherstellung ein wichtiges Element im Schaffen der Dansaekhwa-Künstler. Zukünftig werden Dansaekhwa und die entsprechenden Künstler nicht nur für ein Werk anerkannt sein, das monochrome Farben auf Leinwand appliziert, sondern das auch als Praxis eine hochgradig verfeinerte Philosophie körperlicher Aktion darstellt. Ich bin zuversichtlich, dass dies die Forschung zur Dansaekhwa-Bewegung beleben wird, sowohl was die Bedeutung des Performativen als auch die anhaltende Stringenz im Schaffen ihrer Künstler angeht, die damit hoffentlich die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient haben. ●

Dieser Text erschien ursprünglich in:

Dansaekhwa, hrsg. von Yongwoo Lee, Ausst.-Kat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, Kukje Gallery, Seoul, Tina Kim Gallery, New York, Verona 2015, S. 9–16.

5 Yoon Jin Sup, »The World of Dansaekhwa: Spirit, Tactility, and Performance«, in: *The Art of Dansaekhwa*, Seoul 2014, S. 26.

6 *Why Dansaekhwa 2015* (wie Anm. 1).

7 Ebd.



Installation view, *Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting*, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul, 2012; artwork by Park Seo-Bo

PHOTO: COURTESY NATIONAL MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART, KOREA

An Intuition: ZERO and Dansaekhwa

Bartomeu Marí

In 1988 I was a young philosophy student at the Universitat de Barcelona. Even though I had two more years to go before earning my degree, I already knew that I wouldn't be developing a professional career directly related to my studies. A year before I had had an epiphany that would bound my life to contemporary art, and at that time there began a short but very significant chapter in this intense relationship. Having collaborated with the opening of Galería Bertsch, my passion for writing led me to participate in the creation of an art magazine and to publish biweekly articles on art and architecture for a local newspaper. As a representative of one or another publication I was invited to the presentation to the press of the exhibition of the Lenz Schönberg Collection dedicated primarily but not exclusively to artists connected to the ZERO group. The exhibition was held at a gallery associated with a savings bank, near Plaça de Sant Jaume, which one entered downstairs from the street. I met Gerhard Lenz, and I also remember several long encounters with Roman

Opalka, one of the artists who had traveled to the city for the occasion. I could not formulate a proper sentence in English, but I had studied French in elementary school and this allowed us to hold conversations in which Opalka explained to me his work method, the why and how of his oeuvre: the impossibility of representing the infinite and the necessity of resigning oneself to merely approaching this objective without arriving at it. Attempting to represent the infinite visually and through enumeration, rather than symbolically, seemed to me a rather attractive project, being at the same time both absurd and absolute. Experiences such as these would confirm that I had chosen the right course of study, because art was a way of thinking via one's senses; the perfect harmony, seemingly impossible, between empiricism and idealism.

This was my first direct experience with exemplary works of the principal artists of the ZERO group. In spite of the "museal" character of the Lenz Schönberg Collection—an aspect that the then director of the Nationalgalerie in

Berlin, Dieter Honisch, would highlight various times in his preface to the catalogue¹—the artists featured in the exhibition would go beyond the strict framework of those who participated in the events associated with ZERO between 1957 and 1966. The show would have a profound impact on me for two fundamental reasons: first, it was one of the first exhibitions of truly high quality I was able to visit; and second, the nature of the works, the materials, workmanship, and techniques employed confirmed to me the usefulness of my university studies, applicable in a future dedicated to scrutinizing, sifting through, and explaining artistic practices that seemed closer to alchemy than to rationality. I hadn't noticed at the time that ZERO's founders, Heinz Mack and Otto Piene, had studied philosophy; the impact caused by Günther Uecker's works was unforgettable, as if the nails used by the artist in his work were likewise hammered into my young aesthetic consciousness.

Years later, in 2015, I became aware of the existence of a 1970s pictorial movement in Korea called Dansaekhwa. In preparing my application for the directorship of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA), I devoured everything the Internet had to offer on the country's modern and contemporary art. The most common search results for the combination of the two terms "Korea" and "contemporary art" is Dansaekhwa, accompanied by its generic definition, and the list of artists associated with it. The main information about Dansaekhwa was actually financial: the prices commanded by the works at auction or the rapid commercial potential of the artists associated with the group, particularly in the United States. I was appointed director of

the MMCA in December 2015, with a three-year mandate, strangely short for a Western mentality, long for that of a Korean. In my years at the MMCA I had the opportunity to deepen my knowledge of the artists associated with monochrome painting, most of whom are still living and whom I was able to know personally. The MMCA was the first museum to hold an exhibition dedicated solely to Dansaekhwa, in 2012. It would have been pointless to hold a new group show without being able to provide new ideas, information, and interpretations. Research takes time. My interest thus moved toward gaining a deeper understanding of the work of each individual artist. An exhibition dedicated to Yun Hyong-Keun quickly took place, and we began to plan a show on Park Seo-Bo that would be held in 2019. I was particularly attracted to the enigma within the painting of Ha Chong-Hyun, and I had the opportunity to visit the studio of Chung Sang-Hwa. Lee Ufan, with whom I had several truly fascinating conversations, again in French, warned me of the difficulties I would face within the Korean context defending a show of his work in the national museum. It took me time to understand.

In 2017, a presentation of the museum's collections at its Gwacheon venue unexpectedly brought back my memories of the experience produced by the Lenz Schönberg Collection in Barcelona. The MMCA's collections contain two works by Günther Uecker—a sculpture and a bidimensional work—that were on display in one of the first rooms of the exhibition, within a context in which they did not seem to fit chronologically, thematically, or stylistically. That I was unable to find those reasons to which Western systems of logic had conditioned me

1 Dieter Honisch, "La Colección Lenz Schönberg, un movimiento europeo," in *Zero, un movimiento europeo. Colección Lenz Schönberg*, exh. cat. Fundació Caixa de Barcelona; Fundación Juan March (Madrid: Fundación Juan March, 1987), n.p.

did not mean that they there were not others that explained the presence of the works there. A visitor must venture much further into the museum's galleries to find easily recognizable works by Lee Ufan, Yun Hyong-Keun, or Park Seo-Bo, among others. The curators responsible for this presentation of the collection did not intend to suggest any connection between Uecker or ZERO with Korean art.

I then began to wonder how it might be, what reasons, proposals, and ideas must be brought together and articulated in order to construct an exhibition that would contrast European artists within the ZERO circle to the Koreans of the Dansaekhwa movement. This expression of ideas must, to begin with, go far beyond a confirmation of an apparent stylistic similarity. In the mandate I was given upon being named to the post of director, one specific objective stood out: to contribute to the internationalization of contemporary Korean art. My first impression was not only that Korean art was little known outside of the country's borders but also that there had been relatively few opportunities to see international art within Korean institutions. Putting Korean art out into the world, I then believed, would rather consist in bringing international art to Korea as well, in order to make the country a genuinely sophisticated and relevant creative hub. Korean art's distinctiveness and unique characteristics are not dependent on the development of international art, but if these specificities and qualities are not perceived in an international context, they will not be appreciated as culturally significant. The idea of a pure Korean art immune to external influences is not only not credible, it

is not historically arguable either. Nor did I believe the idea that the internationalization of art could be achieved through a major marketing campaign.

If there is something that defines ZERO more than it does Dansaekhwa, it is the heterogeneity of the styles, expressions, and grammars employed by its members. We should remember that a fine example of the numerous texts and manifestos that emerged from the ZERO circle was entitled "Contro lo stile. Contre le style. The End of Style."² Style should not write the history of art. Repetition, variation, and mutations of aesthetic forms likewise endure migrations across geographies over time. In both groups there exists a generational component that binds its members, as well as common programmatic characteristics such as the rejection of Expressionism or the gestuality of Tachisme or Art Informel. In both groups the artists themselves were the true initiators, actors, and drivers, organizing exhibitions, theorizing, building bridges, and constructing networks. Setting aside the differences, otherwise quite obvious, the organizational leadership of Park Seo-Bo and the intellectual developments of Lee Ufan in Korea can be compared to the original forces of Heinz Mack and Otto Piene in Europe.

My expository hypothesis—purely mental—must also avoid chronological comparisons that lead to evaluative conclusions linked to originality.³ Western techniques, materials, and pictorial styles were introduced to Korea during the Japanese occupation (1905–45), and one could have a wide-ranging and deep discussion as to whether this occupation was tantamount to colonization. Was modern art a colonial

2 "Contro Lo Stile," signed in 1957 by, among others, Armand, Enrico Baj, Hundertwasser, Yves Klein, Piero Manzoni, Arnaldo and Gio Pomodoro, Pierre Restany, and Saura. Reprinted in Piero Manzoni, *Scritti sull'arte*, ed. Gaspare Luigi Marcone (Milan: Abscondita, 2013), 19–20; *Leonardo 3* (1970): 465–66.

3 ZERO emerged in 1957, Dansaekhwa in the 1960s.

imposition on early twentieth-century Korea? It is an excellent question for the new generation of historians and critics to explore. While in the West the identification of abstraction with progress is an idea of the early twentieth-century avant-gardes, after 1945, within the context of the Cold War between the two superpowers that emerged from World War II, the idea takes on a clearly ideological character. The liberalism promoted by the United States denounced the identification of realism with communist absolutism at the same time as it advanced the very opposite: the idea that abstract painting is the very language of free, democratic, and open societies. The historian Serge Guilbaut,⁴ among others, analyzed the relationship between aesthetics and ideology during the Cold War period on both sides of the Atlantic Ocean. I don't know if research into the Korean context after the Korean War (1950–53) reaches conclusions similar to those of Guilbaut, but it is conceivable that the artistic environment in Korea after 1953 represents one of the first instances of the cultural expression of the Cold War between the era's two main powers. The developments driven by the next artistic generation in the 1980s supports at least a part of this idea. The emergence of so-called Minjung (people's) art represents an almost perfect pendular movement, the emergence of painting directly inspired by socialist realism, and the cultivation of political subjects explicitly engaged with the working classes, all within the context of the so-

cial struggles that sought an end to the military dictatorships and the establishment of a democratic system. Since 1953 the United States military has been widely deployed to the south of the Demilitarized Zone (DMZ) dividing the peninsula roughly along the 38th parallel, and the Korean artistic landscape was dominated by a gestural and lyrical abstraction in the wake of Art Informel. The division between a communist North and a capitalist South would seem to be as or more tense and militarized than that which separated Europe after 1945, with Germany being the principal stage of this division.

But let us return for a moment to the more peaceful world of art, where the battles over form and ideas are without bloodshed. What features make us think of any "migration of forms" between the European and Korean contexts. The cultivation of monochromy as a defining characteristic of both groups is evident. The search for effects—metaphorical or real—comparable to the vibratory phenomenon of the artwork is likewise a shared preoccupation of both groups of artists.⁵ The rejection of the gesturality that dominated previous artistic production is another nexus that connected European and Korean artists. I do not believe there is a relation of cause and effect, or action/reaction. These common features and possible "kinship of spirit" of the sensibilities between artists on both sides leads us to think that the globalization of aesthetic practices both predates and is more extensive than pre-

⁴ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

⁵ "Park, in contrast, chose to make viewers uncertain of how they understand the behaviors of oil paint and pencil. Paint does not always lie flat against the canvas, nor is pencil always a means of actively producing figures upon a passive ground. In *Myibop* A lines are massed to form a veil that shrouds the canvas. Very thin gaps of untouched support separate each row, the effect is a veil being let open to admit light. That the lines seem only faintly incised is the result of a draw between liquid paint and solid lead as a pencil was pushed and pulled through a still-wet surface. Yet the combination of marked and unmarked areas make the painting appear as if it is in perpetual flux, its contents permanently unsettled." Joan Kee on Park Seo-Bo, in Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 207.

viously supposed. In her fabulous monograph on contemporary Korean art, Joan Kee confirms for us the circulation of ideas and forms: "A critic who belonged to that cohort of viewers especially interested in exploring possible linkages between contemporary art in Korea and other parts of the world, Yi [Ku-Yol] would probably have known of the prominent article on monochromy published in the February 1, 1961 issue of the *Chosun Ilbo*. The unsigned article focused on paintings 'that were white canvases, with nothing else.'" ⁶ It mentioned the works of Yves Klein and Piero Manzoni, and it also included a large, if somewhat unclear, reproduction of *Superficie bianca* (White Surface) by Enrico Castellani.

It seems foolhardy to try to find causal linkages between Heinz Mack's use of aluminum or corrugated cardboard and, for example, the striations or grooves that Park Seo-Bo inscribes in the still-wet surface of the *hanji* paper on his canvases. The possible stylistic coincidences do not jump out at me. It is far more productive to allow one's imagination to wander over how both groups of artists—not consciously connected—arrive at aesthetic options that are seemingly similar but essentially quite different from each other. The artists of both groups had been witnesses to war and destruction, and both reacted against the existentialist mood of Expressionism and gesturalism. The expression of

emotions takes place in both cases through exercises in reason and a certain idea of contention.⁷

We see in the circle of ZERO artists a great variety of experiments with materials and techniques in diverse genres. From painting and sculpture to what we now call installations or immersive environments, performances, collective actions, and interventions in the natural world. Dansaekhwa is an eminently pictorial expression—even though part of Lee Ufan's oeuvre is sculptural—with a particular emphasis on the relation of the object with the spectator in space. Dansaekhwa painting is a phenomenon focused on the visual and material qualities of the quintessential bidimensional object, the canvas. It is within the physical and material limits of the canvas where the technical, material, and aesthetic innovations that define this art operate.⁸ Some artists have pointed out the performative activity required for the execution of "paintings that are not paintings": "For my gesture to become realized, there needed to be a concept of physiological order or an objective structure that I could follow.... I needed to train my breathing so that the act could be carried out. That became my attitude and method of expression. Maybe it is in response to this gesture that many have commented on feeling the 'performance' in my work."⁹

Never purely monochromatic, the paintings are the result of experiments in constrained

6 Ibid., 37.

7 "In my case, I tried to limit and simplify concept, material and actions when making both painting and sculpture, and focused on their relationship with the interior and exterior in an attempt to open up a bigger world." Lee Ufan, in "The Power of Restraint and Integration: A Conversation between Lee Ufan and Yongwoo Lee," in *Dansaekhwa with Lee Ufan*, ed. Yongwoo Lee (Seoul: Kukje Gallery and Tina Kim Gallery, 2015), 21.

8 At one point I believed that Dansaekhwa involved the development of a certain kind of anti-art, like Dada was in Europe. The modern art introduced by the Japanese to Korea did not include the avant-garde's more rebellious, anti-bourgeois, and radical forms. Not even Surrealism seems to have developed to a notable degree in Japan or Korea, although new research could soon contradict this supposition. At any rate, a large part of Dansaekhwa painting has clear anti-pictorial features, as if a new type of painting emerged from the ruins of previous forms.

9 Lee Ufan, in "Power of Restraint," 24.

physical execution¹⁰ but also of great material audacity. The artists associated with Dansaekhwa partake, in my opinion, of the investigative and transgressive spirit that other contemporaneous Korean artists expressed in other fields and genres and that in Korea is known as “experimental art.” The paradigmatic case is that of Ha Chung-Hyun.

ZERO was a very European movement. In his preface to the catalogue of the exhibition of the Lenz Schönberg Collection in Barcelona, Honisch insisted on this aspect, more political than artistic. Two years before the exhibition took place, Spain and Portugal had entered the European Economic Community (soon to be the European Union) and there was no indication that the Berlin Wall would fall the following year, with the abrupt reunification of Germany and the expansion of the EU with former Soviet bloc countries as consequences. For its own part, monochromy in painting by Korean artists was cited, at the time in a defining manner, as one of the principal qualities of Koreanness in the art of this period. Cultural (or political) aesthetics and identity, albeit from contexts quite different and not so distant in time, seemed to correspond to the observations advanced about the works produced by both groups.

Paris can provide certain keys to help clarify the “migration of forms” to which I referred. The use of the term *informel* in Korea to char-

acterize expressionist, gestural, and *tachiste* painting reveals that Korean artists’ attention at this time was directed more toward France and its role as the cultural capital than to the United States. Since Korea’s independence in 1945, Paris welcomed Korean artists who would, as in the cases of Lee Ungno and Han Mook, develop an essential part of their work there. It seems that Lee Ungno served as Park Seo-Bo’s guide during the latter’s 1961 residence in Paris that allowed him to take the pulse of the latest preoccupations of the artists of his generation. It was also in Paris where Park would understand that Art Informel’s expressionist and gestural idioms were exhausted and of the need to look for new aesthetic pathways on which to explore the praxis of his own language. While one can imagine that the language barrier prevented Korean artists in Paris from accessing the original sources—the texts, manifestos, critiques, and reviews that would inspire the production and exhibition of the contemporary art being created in Europe at that time—it is highly unlikely that these ideas failed to register with artists that, like Park, possess an insatiable curiosity and had a golden opportunity to connect with the vitality of the French capital. It is within this context that the Informel aesthetic of the painting then practiced by Korean artists entered into crisis and it became necessary to open new aesthetic and conceptual perspectives.¹¹ The ges-

10 “You have a good understanding of the characteristics of my work as ‘restrained and integrated energy.’ ... In order for the work to increase tension and density by relaxing contradictory aspects and to radiate energy, extreme focus and extraordinary physical discipline is required. This is a poetic and transcendental act. It’s close to a miracle. This is possible because the body, while being my own physical form, is at the same time a part of nature and can be considered to be debris in space. The body is not my tool but, rather, a living engine that absorbs its surrounding energy and then releases it. Lee Ufan, in “Power of Restraint,” 22.

11 “I arrived in the city [Paris] for the first time in 1961, back then there were many galleries along the rue de Seine, near the École des Beaux-Arts. One of them was the gallery belonging to Michel Tapié, who had coined the term *art informel*. Walking through these galleries, I was quite disappointed.... I felt that what was missing from these pieces was a spiritual journey.... [E]verything was too technique-oriented, with the technical aspect overtaking the spiritual one. To me, what I saw represented was nothing more than fireworks, and I could not go along with it.” Park Seo-Bo, interviewed by Olivia Sand, *Asian Art* 22, no. 3 (March 2020): 2.

turality of the Informel aesthetic would give way to investigations that would unfold in the opposite direction: the containment of gesture, chromatic economy, and meditative introspection.

By way of conclusion, I would like to add that the creative world in Korea in the 1960s entered, as it would in the West, a state of nervous agitation. It is not true that information about artistic innovations taking place in Europe and the United States since the late 1950s did not reach Korea. The airtight cultural isolationism of the second half of the twentieth century existed only in North Korea, and even there it wasn't absolute. One look at the activities of the numerous and varied avant-garde artists' groups in these years provide a much more complex panorama. A recent contribution by the historian Yeon Shim Chung highlights this complexity,¹² which the artists associated with Dansaekhwa are not only conscious of, but some, like Ha Chong-Hyun, are a direct product of.¹³ Korean artists living outside Korea, especially in the United States, Europe, and Japan, serve as transmitters of the innovations and debates taking place in the metropolises. The participation of Korean artists in the principal international biennials, particularly those of São Paulo and Paris, serve as excellent bridges by which Korean art is revealed to the world, and likewise the world becomes known to the Korean artists that participate in them. Since the 1960s, the magazine *Space* has provided a good example of the flow of information from abroad into the

Korean scene. The complexity of "alternative modernity," as some have qualified the art produced in contexts such as the Korean, is even denser than that of Western modernism: the confluence of cultural traditions, cosmovisions, local realities, individual stories, and historical circumstances are still little known to us, and as a result we have a shortage of tools with which to relate to them. If at the end of the twentieth century there arose the first voices calling for greater attention to be paid to the aesthetic alterity emanating from the so-called peripheries, it is now time, well into the twenty-first century, that institutions in the West—including museums, art schools, and the specialist media—deviate just a bit from their Eurocentrism in order to pay attention and give visibility, in equal conditions, to centers of creativity that until now were kept out of the principal debates about the cultural value of art. That it is the market that dictates the relevance of this or that artist should not prevent greater openness and at least an equal critical exigency.

Distance and diachrony should also help us to appreciate with greater interest the work of artists contemporaneous to Dansaekhwa but not associated with the movement, such as Lee Seung-Taek (b. 1932) and Quac Insik (1919–1988), genuine prodigies who deserve the world's consideration and who, I believe, have not received due attention from Western specialists. In Korea there is a superlative and engaging artistic production that goes beyond just Dansaekhwa. We must broaden the focus. ●

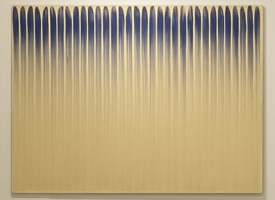
- 12 Yeon Shim Chung, "Historicizing the Avant-Garde Contexts in Post-War Korea: From Experimental Arts to Collective Groups in the 1960s and 1970s," in *Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction*, ed. Y. S. Chung et al. (London: Phaidon, 2020), 42–71. The following chapter (Yisoon Kim, "Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting") explores the emergence of Dansaekhwa, suggesting, voluntary or not, a chronological linkage of events.
- 13 See Kyung An, "A Spirit of Experimentation: Ha Chong-Hyun before Dansaekhwa, 1967–74," in *Ha Chong-Hyun*, exh. cat. Kukje Gallery, Busan (Seoul: Kukje Gallery, 2019), 73–79.



윤형근
Yun Hyong-Keun

이 작품은 1990년대 말부터 2000년대 초반까지 제작된 작품이다. 검은색과 금색의 대조를 통해 전통적인 한국화의 미감을 현대적으로 재해석하였다. 금색은 전통적으로 왕실이나 귀족의 상징이었던 반면, 검은색은 현대적인 감각을 상징한다. 이 작품은 단순하면서도 강력한 시각적 효과를 창출하며, 관람객의 시선을 사로잡는다.

The artwork is a monochrome painting consisting of a solid black rectangular area on the right and a solid gold rectangular area on the left, separated by a thin vertical line. The gold color is a traditional symbol of royalty and nobility, while the black color represents a modern aesthetic. The work is simple yet powerful, creating a strong visual effect and capturing the viewer's attention.



Installation view, *Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting*, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul, 2012; from left to right: artworks by Yun Hyong-Keun and Lee Ufan

PHOTO: COURTESY NATIONAL MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART, KOREA

Eine Eingebung: ZERO und Dansaekhwa

Bartomeu Marí

Im Jahr 1988 war ich Philosophie-Student an der Universität Barcelona. Bis zu meinem Abschluss musste ich noch zwei Jahre studieren, aber ich wusste bereits, dass mein späterer Beruf nicht in direktem Zusammenhang mit meinem Studium stehen würde. Ein Jahr zuvor hatte mich eine Eingebung zur zeitgenössischen Kunst geführt, und hier nahm ein kurzes, aber sehr bedeutsames Kapitel in dieser intensiven Beziehung seinen Anfang. Ich hatte an der Eröffnung der Galeria Bertsch mitgewirkt, und mein Faible für das Schreiben war der Grund dafür, dass ich Mitbegründer einer Kunstzeitschrift wurde und zweiwöchentlich einige Artikel über Kunst und Architektur in einer Lokalzeitung veröffentlichte. Als Mitwirkender an diversen Publikationen erhielt ich eine Einladung zum Presse-Preview einer Ausstellung der Sammlung Lenz Schönberg, die sich hauptsächlich, aber nicht

ausschließlich Künstler*innen widmete, die in Verbindung zur ZERO-Gruppe standen. Der Ausstellungsraum befand sich in der Nähe der Plaça de Sant Jaume, er gehörte zu einer Sparkasse und hatte einen direkten Straßenzugang. Ich lernte Herrn Lenz kennen und erinnere mich auch an einige längere Begegnungen mit Roman Opalka, einem der Künstler, die sich anlässlich der Ausstellung in der Stadt aufhielten. Auf Englisch kam mir zwar kein gerader Satz über die Lippen, aber in der Grundschule hatte ich Französisch gelernt, und so konnte mir Opalka in einigen Gesprächen seine Arbeitsmethode und das Warum und das Wie seines Werkes erklären: die Unmöglichkeit, die Unendlichkeit darzustellen, und die Notwendigkeit, sich darauf zu beschränken, dieses Ziel nur anzustreben, ohne es erreichen zu können. Der Versuch, die Unendlichkeit nicht symbolisch, sondern

plastisch und durch Aufzählung wiederzugeben, schien mir in seiner Absurdität und Absolutheit ein sehr verlockendes Projekt zu sein. Derlei Erfahrungen bestätigten mir, dass ich die richtige Studienwahl getroffen hatte, denn hier gab es nun eine Kunst, die sich als Denken mit den Sinnen erwies, als perfekte und offenkundig unmögliche Harmonie zwischen Empirismus und Idealismus.

So war meine erste unmittelbare Begegnung mit exemplarischen Werken der wichtigsten ZERO-Künstler*innen. Trotz des »musealen« Charakters der Sammlung Lenz Schönberg (ein Aspekt, den Dieter Honisch, der damalige Direktor der Nationalgalerie in Berlin, in seinem Vorwort zum begleitenden Katalog¹ mehrfach hervorhebt) geht die Liste der in der Ausstellung vertretenen Künstler*innen über den engen Rahmen jener hinaus, die zwischen 1957 und 1966 an Veranstaltungen mit ZERO-Bezug teilnahmen. Die Ausstellung hat mich insbesondere aus zwei Gründen tiefgreifend geprägt: Zum einen war sie eine der ersten qualitativ hochwertigen Präsentationen, die ich mir angesehen habe. Zum anderen bestätigten mir die Natürlichkeit der Werke, ihre Materialien, ihre Ausführung und die Techniken, dass mein Studium nicht vergeblich war. Fortan sollte es mir als Ausgangspunkt zur Erforschung, Sichtung und Erläuterung von Praktiken dienen, die offenbar der Alchemie näherstanden als der Rationalität. Zu jener Zeit wusste ich noch nicht, dass auch die Gründer von ZERO, Heinz Mack und Otto Piene, Philosophie studiert hatten. Die Werke von Günther Uecker beeindruckten mich nachhaltig, als seien die vom Künstler in seinen Arbeiten verwendeten Nägel auch in mein junges ästhetisches Bewusstsein eingedrungen.

Erst viel später, 2015, erhielt ich Kenntnis von einer »Dansaekhwa« genannten Kunstströmung in der koreanischen Malerei der 1970er-Jahre. Als ich mich um die Leitung des National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA) bewarb, las ich alles, was die digitalen Netze über die moderne und zeitgenössische Kunst in diesem Land hergaben. Bei der Eingabe der beiden Begriffe »Korea« und »zeitgenössische Kunst« erschien als häufigstes Suchergebnis die allgemeine Definition von Dansaekhwa und eine Aufzählung der Künstler, die sich dieser Bewegung angeschlossen haben. Die Hauptinformationen über Dansaekhwa waren wirtschaftlicher Art und betrafen die Preise der Werke bei Auktionen oder den raschen kommerziellen Einfluss der zu dieser Gruppe gehörenden Künstler, vor allem in den USA. Im Dezember 2015 wurde ich für eine dreijährige Amtszeit zum Direktor des MMCA berufen, was aus westlicher Sicht eine ungewöhnlich kurze, aus koreanischer Sicht eine lange Zeit ist. Am MMCA vertiefte ich meine Kenntnisse über die Künstler, die sich der monochromen Malerei verschrieben haben, von denen die meisten noch leben, sodass ich die Möglichkeit hatte, sie persönlich kennenzulernen. Das MMCA hatte als erstes Museum 2012 eine Ausstellung über Dansaekhwa veranstaltet. Es hätte wenig Sinn gemacht, eine weitere Gruppenausstellung zu veranstalten, ohne dabei neue Ideen, Daten oder Interpretationen aufbieten zu können. Forschung nimmt Zeit in Anspruch. Mir lag an einem tieferen Verständnis der Arbeit eines jeden Künstlers. Schon bald widmeten wir Yun Hyong-Keun eine Ausstellung und 2019 folgte eine über Park Seo-Bo. Besonders anziehend fand ich die Rätselhaftigkeit, die sich in den Bildern von Ha Chong-Hyun verbarg, außerdem

1 *ZERO, un movimiento europeo. Colección Lenz Schönberg, Ausst.-Kat. Fundación Juan March, Madrid 1987.*

besuchte ich das Studio von Chung Sang-Hwa. Mit Lee Ufan führte ich mehrere ausgesprochen faszinierende Gespräche, auch auf Französisch. Er warnte mich vor den Schwierigkeiten, die mir im koreanischen Kontext begegnen würden, wenn ich dafür eintreten würde, seine Arbeiten im Nationalmuseum zu zeigen. Es sollte eine Zeit dauern, bis ich ihn verstand.

Im Herbst 2017 rief eine Präsentation der Sammlungen des MMCA an seinem Standort Gwacheon Erinnerungen wach an meine Erfahrungen mit der Sammlung Lenz Schönberg in Barcelona. Zu den Museumssammlungen gehörten auch zwei Werke von Günther Uecker: eine Skulptur sowie ein zweidimensionales Werk. Gezeigt wurden sie in einem der ersten Säle der Ausstellung und, wie es schien, ohne chronologischen, thematischen oder stilistischen Bezug zu den anderen Arbeiten. Für mich gab es hierfür keine Erklärung, die sich aus der mir vertrauten westlichen Anschauung ableiten ließ, was nicht bedeuten soll, dass es keine Gründe für die Anwesenheit der beiden Werke gab. Das Publikum musste in die folgenden Museumssäle gehen, um auf leichter einzuordnende Werke von Lee Ufan, Yun Hyong-Keun, Park Seo-Bo und anderen zu stoßen. Die verantwortlichen Kurator*innen dieser Ausstellung wollten keinen Zusammenhang zwischen Uecker oder ZERO und der koreanischen Kunst herstellen.

In der Folge sammelte ich Argumente, Vorschläge und Ideen für die Realisierung einer Ausstellung, die europäische Künstler*innen im Umfeld von ZERO und koreanische Künstler im Umfeld von Dansaekhwa einander gegenüberstellen sollte. Die vorgebrachten Ideen mussten

über die bloße Feststellung einer scheinbaren stilistischen Ähnlichkeit weit hinausgehen. Bei meiner Ernennung lautete der Auftrag, vorrangig und spürbar zur Internationalisierung der zeitgenössischen koreanischen Kunst beizutragen. Dabei stellte ich fest, dass nicht nur die koreanische Kunst außerhalb der Landesgrenzen kaum bekannt war, sondern dass es auch wenige Gelegenheiten gab, in Korea internationale Kunst anzusehen. Die koreanische Kunst in die Welt zu tragen hätte bedeutet, so dachte ich damals, die internationale Kunst nach Korea zu bringen, damit das Land zu einem kreativen, komplexen und relevanten authentischen Forum würde. Die spezifische Beschaffenheit, die einzigartigen Charakteristika der koreanischen Kunst hängen nicht von der Entwicklung der internationalen Kunst ab. Doch wenn diese Eigenschaften und Besonderheiten nicht im internationalen Kontext wahrgenommen werden, werden sie auch nicht als kulturell bedeutsam aufgefasst. Die Idee einer reinen, für äußere Einflüsse unempfänglichen koreanischen Kunst ist nicht nur nicht glaubhaft, sondern historisch auch haltlos. Außerdem war ich schon damals davon überzeugt, dass sich Kunst nicht über eine große Marketingkampagne internationalisieren lässt.

Wenn es etwas gibt, das eher auf ZERO denn auf Dansaekhwa zutrifft, dann sind es die heterogenen Stile, Ausdrucksformen und Grammatiken der mit ZERO verbundenen Kunstschaffenden. Ein schönes Beispiel für die zahlreichen Texte und Manifeste aus dem Umfeld von ZERO trägt den Titel »Contro lo stile« (Gegen den Stil)². Der Stil sollte nicht die Geschichte der Kunst schreiben. Die

2 Das Manifest »Contro lo stile« wurde 1957 unter anderem von Arman, Enrico Baj, Friedensreich Hundertwasser, Yves Klein, Piero Manzoni, Arnaldo und Giò Pomodoro, Pierre Restany und Antonio Saura unterschrieben. In: Piero Manzoni, *Scritti Sull'Arte Abscondita*, Mailand 2013, S. 19–20.

Wiederholung, Abwandlung und Veränderung der ästhetischen Formen im Verlauf der Zeit erlaubt auch Wanderungsbewegungen über geografische Grenzen hinweg. In beiden Gruppen existiert nicht nur eine generationsspezifische Komponente, die alle ihnen jeweils zugehörigen Künstler*innen verbindet, vielmehr bestehen ebenso gemeinsame programmatische Charakterzüge wie etwa die Ablehnung des Expressionismus und des Gestischen des Tachismus oder des Informel. Darüber hinaus waren in beiden Gruppen die Kunstschaffenden die eigentlichen Initiatoren, Akteure und Triebfedern. Sie veranstalteten Ausstellungen, stellten Theorien auf, bauten Brücken und Netzwerke. Die organisatorische Führungsrolle von Park Seo-Bo und die theoretischen Erörterungen von Lee Ufan in Korea lassen sich mit den Impulsen vergleichen, die von Heinz Mack und Otto Piene in Europa ausgingen und dabei halfen, die oft sehr großen Unterschiede zu überbrücken.

Meine bis dahin nur im Kopf existierende Ausstellungsidee sollte auch chronologische Vergleiche vermeiden, um nicht wertende Schlussfolgerungen hinsichtlich der Frage der Originalität zu treffen.³ Die westlichen Techniken, Materialien und Malstile wurden in Korea während der japanischen Besatzungszeit (1905–1945) eingeführt, und es ließe sich lang und breit darüber diskutieren, ob diese Besatzung einer Kolonialherrschaft vergleichbar war. Wurde Korea die moderne Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Kolonialmacht aufgezwungen? Eine gute Frage für die junge Generation von Historiker*innen und Kritiker*innen. Die im Westen gängige Gleichsetzung von Abstraktion und Fortschritt ist eine Idee der Avant-

garden des frühen 20. Jahrhunderts, die nach 1945, zu Zeiten des Kalten Krieges, eine ideologische Färbung annahm. Der von den Vereinigten Staaten propagierte Liberalismus kritisiert die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen Realismus und kommunistischem Absolutismus, während er gleichzeitig für die gegenteilige Idee eintritt: dass nämlich die abstrakte Malerei die Sprache freier, demokratischer und offener Gesellschaften sei. Der Historiker Serge Guilbaut analysierte unter anderem die Beziehung zwischen Ästhetik und Ideologie im Kalten Krieg zu beiden Seiten des Atlantiks.⁴ Mir ist nicht bekannt, ob es vergleichbare Untersuchungen über den koreanischen Kontext nach dem Koreakrieg (1950–1953) gibt, die zu ähnlichen Ergebnissen wie Guilbaut kommen. Aber es ist denkbar, dass die koreanische Kunstszene nach 1953 eine der bedeutendsten Episoden des kulturellen Ausdrucks des Kalten Krieges darstellt. Diese These wird teilweise von der Entwicklung gestützt, welche die nächste Künstler*innengeneration in den 1980er-Jahren initiierte. Das Aufkommen der Minjung-Kunst (»Kunst des Volkes«) steht für eine fast vollkommene Pendelbewegung. So kehrt die unmittelbar vom sozialistischen Realismus inspirierte Malerei zurück. Gegenstand sind ausdrücklich den Arbeiterklassen verpflichtete politische Themen im Kontext der sozialen Kämpfe, die das Ende der Militärdiktaturen und die Einführung eines demokratischen Systems fordern. Von 1953 an sind in großem Umfang us-Streitkräfte südlich der demilitarisierten Zone (DMZ) stationiert, die die Halbinsel ungefähr entlang des 38. Breitengrades durchschneidet, und die koreanische Kunstszene wird damals von der gestischen und lyrischen Abstraktion im

3 ZERO wird 1957 gegründet, Dansaekhwa in den 1960er-Jahren.

4 Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat*, Verlag der Kunst, Dresden 1997.

Gefolge der informellen Kunst dominiert. Die Aufteilung in einen kommunistischen Norden und einen kapitalistischen Süden scheint fast noch mehr Spannungen und militärische Aufrüstung mit sich zu bringen, als es entlang der Grenze in Europa, vor allem mit Deutschland als Hauptschauplatz, seit 1945 der Fall ist.

Doch zurück zur friedlicheren Welt der Kunst, in der die Auseinandersetzungen um Formen und Ideen unblutig verlaufen. Welche Merkmale assoziieren wir mit einer »Migration der Formen« zwischen dem europäischen und dem koreanischen Kontext? Bestimmendes Merkmal in beiden Gruppen ist offensichtlich die Monochromie. Ein weiteres gemeinsames Anliegen beider Künstlergruppen ist die Suche nach metaphorischen oder realen Effekten, die dem Phänomen der Vibration in den Werken entsprechen.⁵ Ein verbindendes Element zwischen europäischen und koreanischen Kunstschaffenden ist darüber hinaus die Ablehnung des Gestischen, das früher das künstlerische Schaffen bestimmte. Ich glaube nicht, dass hier eine kausale Beziehung oder ein Verhältnis von Aktion und Reaktion am Werk ist. Die oben genannten Gemeinsamkeiten und die mögliche »Geistesverwandtschaft« der Sensibilitäten unter den Künstler*innen auf beiden Seiten lassen vermuten, dass die Globalisierung der ästhetischen Praktiken früher und in größerem Umfang als bisher angenommen stattfand. In

ihrer großartigen Monografie über zeitgenössische koreanische Kunst bestätigt Joan Kee den Austausch von Ideen und Formen: »Yi (Ku-Yol), ein Kritiker, der zu jenen Beobachtern gehört, die mögliche Verbindungen zwischen der zeitgenössischen Kunst in Korea und anderen Teilen der Welt untersuchen, hätte wahrscheinlich den prominenten Artikel über die Monochromie gekannt, der am 1. Februar 1961 in einer Ausgabe von *Chosun Ilbo* erschien. Der Artikel ohne Autorennennung thematisierte Gemälde, »die weiße Leinwand und sonst nichts« sind. Er erwähnte das Schaffen von Yves Klein und Piero Manzoni, und er enthielt auch eine große, wenn auch etwas unscharfe Abbildung von Enrico Castellani *Superficie Bianca*.«⁶

Mir scheint der Versuch gewagt, nach spitzfindigen Verbindungen zwischen dem Gebrauch von Aluminium oder Wellpappe bei Heinz Mack und Streifen oder Rillen bei Park Seo-Bo zu suchen, die er in seinen Gemälden beispielsweise in die noch feuchten Oberflächen des *Hanji*-Papiers einritz. Zufällige stilistische Übereinstimmungen interessieren mich nicht. Viel produktiver ist es, sich vorzustellen, wie die beiden Künstlergruppen, ohne aktiv miteinander in Beziehung zu stehen, zu offenbar ähnlichen, aber im Wesentlichen divergierenden ästhetischen Optionen gelangen. Die Künstler*innen beider Gruppen haben Krieg und Zerstörung erlebt und verwerfen die existenzia-

5 »Park hingegen entschied sich dafür, die Betrachtenden in ihrem Verständnis des Verhaltens von Ölfarbe und Bleistift zu verunsichern. Die Farbe ist nicht immer flach auf die Leinwand aufgetragen, und der Bleistift dient ihm nicht immer als Mittel, um aktiv etwas Figuratives auf einem passiven Malgrund aufzubringen. In *Myibop* A ballen sich Linien zusammen, die die Leinwand wie ein Schleier einhüllen. Sehr dünne Lücken unberührten Malgrundes trennen die Linien voneinander. Es entsteht der Effekt eines geöffneten Schleiers, der Licht einlässt. Dass die Linien nur ganz wenig eingedrückt erscheinen, hat damit zu tun, dass sich hier durch Hin- und Herbewegen eines Bleistiftes auf einer noch feuchten Oberfläche ein ausgeglichenes Kräfteverhältnis zwischen flüssiger Farbe und festem Bleistiftstrich gebildet hat. Doch die Kombination aus bearbeiteten und unbearbeiteten Bereichen erweckt den Eindruck, als sei das Gemälde in beständigem Fluss und sein Inhalt unbeständig.« Joan Kee über Park Seo-Bo, in: dies., *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, Minneapolis 2013, S. 207.

6 Ebd., S. 37.

listische Atmosphäre des Expressionismus und des Gestischen. Sie artikulieren Emotionen mit rationalen Übungen und einer gewissen Idee von Mäßigung.⁷

Im ZERO-Umfeld finden sich mannigfaltige Experimente mit Materialien und Techniken in verschiedenen Gattungen, von der Malerei und der Plastik bis zu jenen Arbeiten, die heute als Installationen oder immersive Umgebungen, Performances, gemeinsame Aktionen oder Interventionen in der Natur bezeichnet werden. Unter Dansaekhwa versteht man überwiegend Malerei, obwohl das Schaffen von Lee Ufan auch plastische Werke beinhaltet, mit einem Schwerpunkt auf der Beziehung des Objekts zu den Betrachtenden im Raum. Die Dansaekhwa-Malerei ist ein Phänomen, das den Fokus auf die visuellen und materiellen Eigenschaften des zweidimensionalen Objekts schlechthin – des Gemäldes – legt. Innerhalb der physischen und materiellen Grenzen des Gemäldes vollziehen sich die technischen, materiellen und ästhetischen Innovationen, welche diese Kunst definieren.⁸ Manche Autor*innen betonen den performativen Akt, der für die »Gemälde, die keine Gemälde sind«, erforderlich ist. »Zur Rea-

lisierung meiner Geste benötigte ich eine Idee physiologischer Ordnung oder eine objektive Struktur, der ich folgen konnte. [...] Ich musste meine Atmung trainieren, um die Handlung ausführen zu können. Daraus entwickelten sich mein Ansatz und meine Ausdrucksmethode. Es ist vielleicht eine Reaktion auf diese Geste, wenn viele anmerken, dass sie das »Performative« in meiner Arbeit spüren.«⁹

Die nie vollkommen monochromen Gemälde entstehen bei Experimenten, die sich durch einen sehr zurückhaltenden Einsatz des Körpers,¹⁰ aber eine kühne Materialwahl auszeichnen. Dansaekhwa-Künstler vereinen meines Erachtens Forschergeist mit dem Drang, sich über Konventionen hinwegzusetzen, Eigenschaften, die andere zeitgenössische koreanische Künstler*innen in weiteren Bereichen und Gattungen entfalten und die in Korea der sogenannten »experimentellen Kunst« zugerechnet werden. Ha Chung-Hyuns Praxis steht hierfür beispielhaft.

ZERO ist eine ausgesprochen europäische Bewegung. Im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung der Sammlung Lenz Schönberg in Barcelona unterstreicht Dieter Honisch mehrfach

7 »Was mich betrifft, habe ich beim Herstellen von Gemälden und Skulpturen versucht, das Konzept, das Material und die Handlungen zu minimieren. Ich habe mich auf ihr Verhältnis zum Innen- und Außenraum konzentriert, um so eine größere Welt zu erschließen.« Lee Ufan in: »The Power of Restraint and Integration. A conversation between Lee Ufan and Yongwoo Lee«, in: *Dansaekhwa with Lee Ufan*, hrsg. v. Yongwoo Lee, Seoul 2015, S. 21.

8 Irgendwann bin ich zu dem Schluss gelangt, dass Dansaekhwa für die Entwicklung eines bestimmten Typs von Anti-Kunst eintritt wie Dada in Europa. Die moderne Kunst, welche die Japaner in Korea einführten, beinhaltete nicht die rebellischen, anti-bürgerlichen und radikalen Formen der Avantgarde. Nicht einmal der Surrealismus nahm in Japan oder Korea eine bemerkenswerte Entwicklung, obwohl jüngere Untersuchungen diesen Anschein bald widerlegen könnten. Jedenfalls zeigt ein Gros der Dansaekhwa-Malerei deutliche anti-malerische Züge, als ob das Auftauchen eines neuen Malerei-Typus auf den Ruinen früherer Malweisen aufbaue.

9 Lee Ufan in: Lee 2015 (wie Anm. 7), S. 24.

10 »Mein Werk als »gezügelter und ganzheitliche Energie« zu charakterisieren, ist eine zutreffende Beschreibung. [...] Äußerste Konzentration und eine außerordentliche körperliche Disziplin sind nötig, um dem Werk durch das Auflösen gegensätzlicher Elemente mehr Spannung und Dichte zu verleihen, damit es Energie verströmen kann. Dies ist ein poetischer und transzendentaler Akt. Es ist fast ein Wunder. Dies ist möglich, da der Körper, der einerseits meine eigene körperliche Gestalt ist, zugleich ein Teil der Natur ist und als materieller Überrest im Raum aufgefasst werden kann. Der Körper ist nicht mein Werkzeug, sondern eher eine lebendige Maschine, die die Umgebungsenergie absorbiert und dann wieder abgibt.« Lee 2015 (wie Anm. 7), S. 22.

diesen eher politischen denn künstlerischen Aspekt. Spanien und Portugal waren gerade der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft beigetreten (der Vorgängerorganisation der Europäischen Union). Nichts ließ damals erahnen, dass es in Kürze zum Berliner Mauerfall, zur deutschen Wiedervereinigung und zum Beginn der Erweiterung der Europäischen Union um Länder kommen würde, die bis dahin der sowjetischen Einflussphäre angehört hatten. Die Monochromie in der Malerei der koreanischen Künstler wiederum wurde zu diesem Zeitpunkt zu einem der entscheidenden Merkmale des »Koreanisch-Seins« in der damaligen Kunst erklärt. Obwohl sich ihre Ästhetiken und kulturellen (oder politischen) Identitäten jeweils in sehr unterschiedlichen Kontexten – wenn auch zu einer ähnlichen Zeit – entwickelt hatten, schieben diese jeweils den gängigen Überlegungen zu den Werken beider Gruppierungen zu entsprechen.

Einige Anhaltspunkte zur Klärung der oben erwähnten »Migration der Formen« finden sich in Paris. Die Bezeichnung »informell« für expressionistische, gestische und materielle Malerei wurde in Korea benutzt, um den Umstand zu kritisieren, dass sich die koreanischen Künstler*innen damals stärker dem kulturellen Zentrum Frankreich als den Vereinigten Staaten zuwandten. Seit der koreanischen Unabhängigkeit 1945 hatte Paris koreanische Künstler*innen aufgenommen, die dort, wie etwa Lee Ungno oder Han Mook, einen Großteil ihres Werkes entwickelten. Lee Ungno diente Park Seo-Bo während seines einjährigen Stipendien-

aufenthalts in Paris 1961 vermutlich als Leitfigur und half ihm dabei, die neuen künstlerischen Anliegen seiner Generation zu ergründen. In Paris wurde ihm nicht nur die Erschöpfung der expressionistischen und gestischen Ausdrucksweisen des Informel bewusst, sondern auch die Notwendigkeit, neue ästhetische Wege zu beschreiten, um eine eigene künstlerische Ausdrucksweise entwickeln zu können. Sprachbarrieren dürften den koreanischen Künstler*innen in Paris den Zugang zu den Originalfassungen von Texten, Manifesten, Kritiken oder Rezensionen verwehrt haben, welche damals die Produktion und die Ausstellung der zeitgenössischen Kunst in Europa anregten. Doch werden diese Ideen den Künstler*innen nicht gänzlich verborgen geblieben sein. Park etwa war wissbegierig und hatte die einmalige Chance, die pulsierende französische Hauptstadt kennenzulernen. In diesem Kontext geriet die informelle Ästhetik der koreanischen Malerei in eine Krise und bedurfte neuer ästhetischer und konzeptueller Perspektiven.¹¹ Das Gestische, das der Ästhetik des Informel eigen ist, räumte das Feld für Ansätze, die ihm diametral gegenüberstanden: eine gestische Mäßigung, den sparsamen Einsatz von Farben und die meditative Selbstreflexion.

Abschließend sei noch auf das nervöse Hochgefühl verwiesen, das in den 1960er-Jahren die kreative Szene sowohl im koreanischen Kontext als auch im Westen erfasste. Dass es in Korea seit Ende der 1950er-Jahre an Informationen über die künstlerische Entwicklung in Europa und den Vereinigten Staaten mangelte, ist

11 »Mein erster Aufenthalt in der Stadt (Paris) war 1961. Damals gab es viele Galerien entlang der Rue de Seine in der Nähe der École des Beaux-Arts. Eine davon war die Galerie von Michel Tapié, der den Begriff »art informel« geprägt hatte. Der Besuch dieser Galerien war für mich ziemlich enttäuschend. [...] Ich hatte den Eindruck, dass den ausgestellten Arbeiten etwas fehlte: Sie boten keine spirituelle Reise. [...] Alles war so technisch, der technische Aspekt überwog den spirituellen. Mir schien das, was ich sah, bloß ein Feuerwerk zu sein, und darauf konnte ich mich nicht einlassen.« Park Seo-Bo im Gespräch mit Olivia Sand, in: *Asian Art*, März 2020, S. 2.

nicht zutreffend. Die kulturelle Isolation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betraf nur Nordkorea und auch nicht gänzlich. Ein Blick auf die Aktivitäten der vielfältigen avantgardistischen Künstlergruppen jener Jahre ergibt ein komplexeres Bild. Ein kürzlich erschienener Beitrag der Historikerin Yeon Shim Chung¹² verdeutlicht diese Komplexität, die nicht nur den mit Dansaekhwa verbundenen Künstlern bewusst war, sondern auch einigen weiteren wie Ha Chong-Hyun, deren Entwicklung direkt mit ihr zusammenhing.¹³ Die koreanischen Kunstschaffenden im Ausland, vor allem jene in den USA, Europa und Japan, fungierten als Vermittler von Innovationen und Debatten aus den westlichen Metropolen. Die Beteiligung koreanischer Künstler*innen an internationalen Biennalen, vor allem in São Paulo und Paris, sorgte dafür, dass sich die koreanische Kunst der Welt präsentierte und die Welt sich vor den teilnehmenden koreanischen Künstler*innen entfaltete. Den Informationsfluss vom Ausland in die koreanische Szene hat die Zeitschrift *Space* seit den 1960er-Jahren veranschaulicht. Die komplexe »alternative Moderne« – als solche wird die in Kontexten wie Korea produzierte Kunst bisweilen bezeichnet – ist heute noch vielschichtiger als die westliche Moderne. Über das Aufeinandertreffen von kulturellen Traditionen, Weltanschauungen, örtlichen Gegebenheiten, individuellen Biografien oder geschichtlichen Umständen ist noch kaum etwas

bekannt, sodass nur wenige Instrumente zu deren Verständnis beitragen. Da eine neue Aufmerksamkeit gegenüber der ästhetischen, von den sogenannten Peripherien ausgehenden Andersartigkeit bereits Ende des 20. Jahrhunderts gefordert wurde, müssen im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert westliche Institutionen wie Museen, Akademien und Fachkreise umgehend von ihrer eurozentrischen Haltung abrücken. Produktive Zentren, die bislang aus den wichtigen Debatten über den kulturellen Wert der Kunst herausgehalten wurden, erhalten so Beachtung und Sichtbarkeit zu denselben Bedingungen. Auch wenn der Markt die Bedeutung einzelner Kunstschaffender diktiert, darf einem offeneren Denken und wenigstens gleichen Bewertungskriterien nichts entgegenstehen.

Außerdem sollten der räumliche Abstand und die geschichtliche Entwicklung dazu beitragen, das Werk von Künstler*innen, die zwar Zeitgenossen von Dansaekhwa waren, dieser Bewegung aber nicht angehörten, mit größerem Interesse zu würdigen. Zu diesem Kreis gehören etwa Lee Seung-Taek (geb. 1932) oder Quac In-sik (1919–1988), authentische Phänomene, die eine umfassende Betrachtung wert wären und meines Erachtens durch westliche Fachleute bisher nicht die Aufmerksamkeit erfahren haben, die sie verdient hätten. In Korea gibt es eine erstklassige und hochinteressante künstlerische Produktion, die weit über Dansaekhwa hinausreicht. Weiten wir unseren Blick. ●

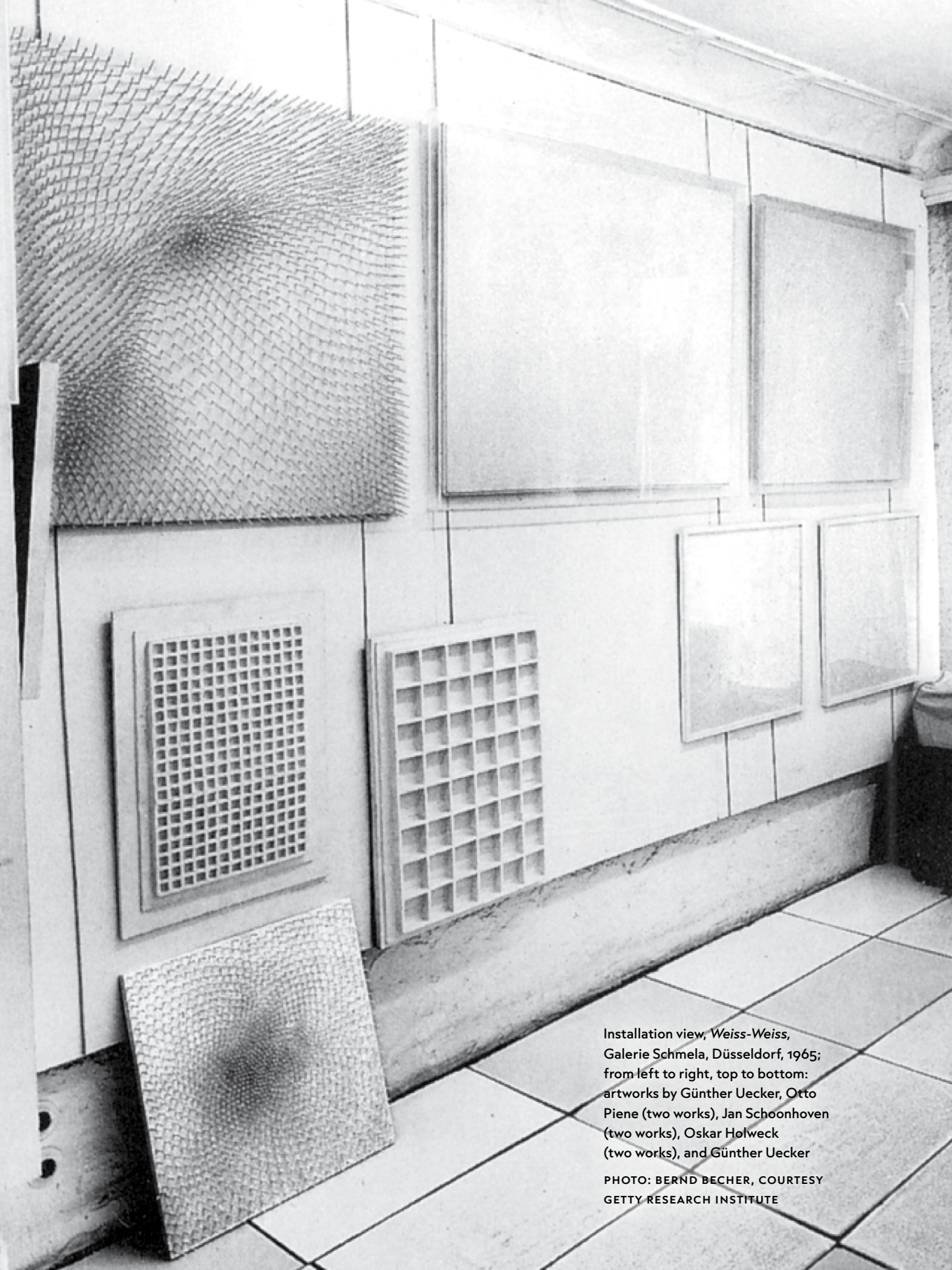
12 Yeon Shim Chung, »Historizing the Avant-garde Contexts in Post-War Korea: From experimental arts to collective groups in the 1960s and 1970s«, in: dies. u. a., *Korean Art from 1953. Collision. Innovation. Interaction*, London 2020, S. 42–71. Das folgende Kapitel (Y. Kim, »Dansaekhwa: Aesthetics of Korean abstract painting«) befasst sich mit dem Aufkommen von Dansaekhwa und legt, gewollt oder ungewollt, eine chronologische Verkettung von Ereignissen nahe.

13 Siehe K. An, »A Spirit of Experimentation: Ha Chong-Hyun before Dansaekhwa 1967–74«, in: *Ha Chong-Hyun*, Ausst.-Kat. Kukje Gallery, Busan 2019, S. 73–79.



ZERO-Manifesto in Korean, installation view, ZERO, Pohang Museum of Steel Art, Pohang 2019-20

PHOTO: ZERO FOUNDATION, DÜSSELDORF, AND POHANG MUSEUM OF STEEL ART, POHANG



Installation view, *Weiss-Weiss*,
Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965;
from left to right, top to bottom:
artworks by Günther Uecker, Otto
Piene (two works), Jan Schoonhoven
(two works), Oskar Holweck
(two works), and Günther Uecker

PHOTO: BERND BECHER, COURTESY
GETTY RESEARCH INSTITUTE

Exhibiting the Monochrome: Dansaekhwa's and ZERO's Many Kinds of White

Lauren Hanson

White Telepathy

Reflecting on artistic activities in and around Düsseldorf in the late 1950s/early 1960s, Günther Uecker noted that “there was a simultaneity of similar artistic approaches, almost as if it was telepathic communication.”¹ Indeed, as he encountered the work of artists beyond his local circle, such as those based in Milan—Agostino Bonalumi, Lucio Fontana, Piero Manzoni—and those working in Amsterdam or Paris—Jan Schoonhoven, Herman de Vries, Yves Klein, Jean Tinguely—Uecker observed a seemingly simultaneous discovery of art’s potential and potency to “creatively expres[s] the deepest existential emotion.”² Uecker and his fel-

low ZERO artists sensed they were a part of an awakening spirit “akin to a renaissance” in the wake of the “disaster of self-destruction and cultural extinction” perpetrated by the previous generation.³ Looking beyond the boundaries of the art scene in Düsseldorf, Zero artists Uecker, Heinz Mack, and Otto Piene sought kindred artists across Western Europe and, later, across the Atlantic.

If one were to place ZERO works alongside those by a generation of Korean artists who also explored the potential of monochromatic abstraction in the 1960s and ensuing decades—those who have come to be classified as “Dansaekhwa”—it would seem the telepathic messages over which Uecker playfully mused

1 Hans Ulrich Obrist, “Interview with Günther Uecker,” in *Günther Uecker: The Early Years*, exh. cat. L&M Arts (New York: L&M Arts, 2011), 12–13.

2 *Ibid.*, 11.

3 *Ibid.*

traveled not only across European borders but also across the globe. It seems beyond refutation that if exhibited together today, the work of Dansaekhwa artists, including Chung Sang-Hwa, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Hur Hwang, Lee Dong-Youb, and Yun Hyong-Keun, would resonate formally with works by ZERO artists, particularly in terms of their experimentation with traditional and unconventional materials and their engagement with the subtleties of painting's surface in terms of texture, facture, and gradation.

Formal comparisons reveal both ZERO and Dansaekhwa artists were interested in interrogating the space of painting—its defining characteristics, the tension between flatness and depth, a renegotiation of the relationship between the artist's "hand" and its index—and its metaphysical and phenomenological implications. Both groups, either in the wake or the midst of wartime devastation, political and cultural oppression, and/or sociopolitical and economic turmoil, sought to turn painting inside out, to understand it from all angles, planes, and surfaces. Questioning the very nature of painting, they challenged previous definitions to create works absent what might have been

considered painting's one defining characteristic: the application of liquid pigment on a surface. Kwon Young-Woo's works, for example, echo the form and presence of painting but lack any application of paint. Park Seo-Bo's monochromatic works connect drawing and painting practices, thereby expanding the boundaries of each. And Hur Hwang, although he did not abandon the traditional support and material of painting, removed the paintbrush from the process, instead pouring hand-mixed paint (achromatic ground stone powder) to mark the canvas without any direct touch or brushwork. Similarly, ZERO-affiliated artists experimented with how they could activate the canvas by using singular materials, removing or reducing traces of the artist's hand, and exploring the monochrome's potential as a regenerative space, a space of "purity," a space functioning as an "elegant field of energy."⁴ Achromatic paintings—works consisting of neutral colors such as gray or white—or, what might be referred to as "achromes" (to adapt a term from ZERO-affiliated artist Piero Manzoni)—seemed to hold endless potential for both groups in their cultural, metaphysical, and spiritual associations.⁵

4 Helga Meister, *Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene, Uecker, Mack* (Düsseldorf: J. van der Most, 2006), 27 (translation my own).

5 In his *Achrome* series, begun in 1957, artist Piero Manzoni aimed to eliminate all narrative reference or aesthetic consideration from his painting practice, including color. As articulated in his multilingual text "Free Dimension," Manzoni declared, "The question, as far as I'm concerned, is that of rendering a surface that is completely white (actually, colorless and neutral) far beyond the pictorial phenomenon, beyond any intervention extraneous to the value of the surface. A white that is not a polar landscape, nor is it an evocative material or a beautiful one, and neither is it a sensation or a symbol or anything else: just a white surface that is simply that (a colorless surface that is simply a colorless surface). Or rather, a surface that simply is: being (and complete being is pure becoming)." Manzoni, "Free Dimension" [in Italian, English, and French], *Azimuth*, no. 2 (1960): n.p.; this issue of *Azimuth* also functioned as the catalogue for the 1960 group exhibition with Enrico Castellani, Yves Klein, Heinz Mack, Kilian Breier, Oskar Holweck, and Almir Mavignier: *La nuova concezione artistica* (The New Artistic Conception) at the Azimut gallery in Milan. Note that I use "achrome" as a more generalized means of referring to white monochromes, distinct from Manzoni's specific construction of a philosophy around the *Achrome*. Certainly, Manzoni's use of the achrome and the primacy he placed on the ontological status of the work is distinct from his contemporaries, like Yves Klein or other ZERO artists interested in the spiritual or transcendent, but I find this term useful in pointing to an artistic exploration not necessarily just of white as a color, but in using an absence of color as a container for multivalent aesthetic and conceptual concerns.

To what can we attribute these reverberations, if the notion of an inherent or collective national style is reductive, and if an interpretation of them simply as individualistic or idiosyncratic ignores the relevance of shared cultural experiences and historical conditions? Rather than argue for one approach over the other, I examine two exhibitions to elucidate how such interpretive strategies were formed by the narratives emerging from and through historic group shows. I, therefore, evaluate the 1975 *Five Korean Artists, Five Kinds of White* exhibition at the Tokyo Gallery in Japan and the 1965 exhibition *Weiss-Weiss (White-White)* at Galerie Schmela in West Germany as case studies to consider the impact of exhibitions in defining and shaping notions of art-historical trends and stylistic movements.⁶ I examine select articulations of material experimentation, specifically with regard to the achrome and how each varied iteration of white contributed to the collective aims of these two exhibitions in terms of crafting or challenging a taxonomy of art rooted in national artistic style. I employ this comparative model not as a means of distancing or alienating from original contexts or intentions of the respective artists at discussion, but rather as a strategy of encouraging two historically specific instances to exist in a globally oriented dialogue as a means of reconsid-

ering the boundaries and definitions of monochrome painting. Although meaningful cultural exchange between ZERO and Dansaekhwa did not occur historically, I conceive of this project as a contemporary means of creating cultural exchange by bringing two parallel histories into proximity.

Five “Korean” Kinds of White

From May 6 to 24, 1975, the Tokyo Gallery in Japan held a show of five living Korean artists—Kwon Young-Woo, Park Seo-Bo, Suh Seung-Won, Hur Hwang, and Lee Dong-Youb—titled *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.⁷ In his exhibition catalogue preface, Yil Lee, one of the most influential postwar Korean art critics, outlined the exhibition’s framework: “The focal point of this exhibition is what white might mean to Korean painting. For us, white is more than simply a ‘color.’ The color white is a generative field in which every possibility is embodied ... [it is] something spiritual to us, even before it is a color. White represents to us a cosmos, prior to assuming the status and character of a color. In fact, rarely have we perceived white as a physical phenomenon, because white, as a physical phenomenon, in fact, means the non-existence of color ... to us, white, along with

- 6 The show was originally publicized and promoted in Korean, Japanese, and English, and, as the cover of the exhibition catalogue shows, the English translation used in 1975 was the clunkier *Korea. Five Artists. FIVE HINSEK <WHITE>. White*. The Tokyo Gallery, still in operation today, currently refers to the exhibition in English as *Korea: Five Artists, Five Hinsek “White,”* retaining the Korean word for white. However, it is most common to see English-language publications use a variation that does not include the Korean term *hinsek*. Thus, following the example of scholars and curators Yongwoo Lee, Joan Kee, and Youngna Kim, I use the more concisely translated title, *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.
- 7 Lee Ufan, a Korean artist who had been based in Tokyo since 1956 and who would later also be associated with Dansaekhwa, was not included in this exhibition, but he did advise the organizers and the gallery director on contemporary Korean artists of interest. See Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 26.

black, demonstrates the presence of all possible colors.”⁸

Aiming to identify a “Koreanness” inherent to the abstraction of these contemporary artists, distinct from any other national style or tendency, Lee, along with the well-known Japanese art critic who helped organize the exhibition, Nakahara Yusuke, sought to establish a discernible direction for Korean art, particularly in its promotion for non-Korean audiences. Nakahara, on his second trip to Korea for studio visits, had identified the artistic tendency of using white or neutral tones in painting and posited that “this use of middle tones was not merely a formal technique, but a whole way of thinking about painting.”⁹ For Korean artists, white, according to Lee and Nakahara, functions not as a color but as a framework for seeing the world and accessing “the spirit” or “spiritual space” of nature.¹⁰

Although the first instance in which the monochrome was identified as an artistic trend linked specifically to Korean contemporary art was the 1972 *Indépendants Exhibition* in Seoul, the 1975 exhibition *Five Korean Artists, Five Kinds of White* was the first to explicitly link this trend to white and to exhibit these artists abroad. As curators Sam Bardaouil and Till Fellrath have argued, the 1975 show “was a significant step in the group’s history towards gaining international awareness, if not recognition, especially given that Tokyo had been once

the capital of the Empire that had relegated Korea into one of its prized possessions. It was, therefore, inevitable to avoid framing the works, and the movement, as evidence of an autonomous Korean cultural resurgence.”¹¹ The desire to assert a particular Korean aesthetic, which this exhibition established as the cultural dominance and resonance of white for contemporary Korean artists, would have a lasting impact and be replicated in future exhibitions of contemporary Korean art well into the twenty-first century. As Lee Ufan’s 1967 critique of “the conflation of national identity and cultural production” underscores, there was a deeply felt conflict for Korean-born artists in either rejecting or embracing a sense of “Koreanness” in their artistic pursuits.¹² Artists like those in the 1975 Tokyo Gallery show sought new paths of artistic creation distinct from Western modernism and navigated a desire to reclaim Korean culture and traditions, which Japanese colonizers had, to devastating effect, attempted to eradicate, and a perceived need to escape an overdetermined interpretation of their work through the lens of national identity.

The nuanced engagement between these two tensions can be found in the work exhibited in *Five Korean Artists, Five Kinds of White*. Through their experimentation with material, both traditional and industrial, these artists created achromatic works that were both a “practice and a proposal” in how to “subvert and reject

8 Lee Yil, “Paeksaegün saenggakhanda,” in *5 tsu no hinsaeku*, exh. cat. Tokyo Gallery (Tokyo: Tokyo Gallery, 1975), n.p.; reprinted in translation as “Thinking White,” in *Dansaekhwa, 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Art*, ed. Koo Jin-Kyung et al. (Seoul: Korea Arts Management Service, 2017), 55–56.

9 Nakahara Yusuke, “*Five Korean Artists: Five Kinds of White*,” trans. Joseph Love, in *Dansaekhwa 1960s–2010s*, ed. Koo Jin-Kyung et al., 53.

10 Lee Yil, “Thinking White,” 56.

11 Sam Bardaouil and Till Fellrath, *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement* (New York: Alexander Gray Associates, 2014), 7–8.

12 *Ibid.*, 3. The curators Bardaouil and Fellrath cite Lee Ufan’s “Jika dochaku no bigaku” [The Aesthetics of Self-Contradiction], Sato Garo Geppo 128 (March 1967), to support this idea.

the orthodox expectation of form and color, [and] brea[k] away from the pictorial, painterly traditions of the past.... [to] pursu[e] extreme simplicity of form and color."¹³ Kwon, for example, employed the traditional Korean material of *hanji*, a highly durable handmade white paper commonly made from the inner bark of the mulberry tree (*dak*) and customarily used for calligraphy. Kwon would layer sheets of *hanji* and thinly apply an animal glue to the surface, saturating the upper layers so they could be manipulated with the slightest amount of pressure or handling. Using his fingers (until 1978, when he also began experimenting with sharp tools), Kwon would then delicately rupture the surface, still slightly damp, leaving evidence of his touch on the surface and its reverberations in the underlying layers. Pushing, pulling, or scratching at the surface, Kwon thus drew attention to the component parts of work that was at once a drawing, a painting, and a relief, and yet also none of these things according to strict definitions.

Park Seo-Bo's "kind of white" links drawing and painting, as well as the corporeal and the temporal, in his *Écriture* series, begun in 1967. Park has expressed his desire to create "paintings that did not resemble paintings," which addressed not an academic approach to art but instead underscored art's role as a vital, crucial aspect of human experience.¹⁴ To create works like *Écriture No. 8-74* (fig. 7), displayed on the back wall of the Tokyo Gallery (fig. 6), Park paints the canvas a grayish white and then repeatedly pulls a pencil across the surface while

still wet. He systematically marks the canvas with hand-drawn lines of graphite, while also creating a subtle textural relief across the canvas's surface, the pencil acting as a delicate tool of both mark-making and incising. As Nakahara noted for the 1975 show, Park's canvases "are conspicuous for that dynamic pencil touch" and, like Kwon's work, they contain a sense of "primeval spectacle taking inchoate form out of the 'white' matrix" to create "a mixture of chaos and order."¹⁵ Delicate lines follow and reveal the regular structure of the canvas while also allowing for irregularity and deviations from a strict geometric grid in the act of marking the canvas both freely and methodically. Park's visible traces communicate a "writing" that seems preverbal, accessing a visual language analogous to a charged silence or a pregnant pause.

Such tension between a kind of visual silence and visual utterance is palpable in the series of works by Lee Dong-Youb included in the exhibition: *Situation A* (fig. 8), *Situation B*, and *Situation C* (1974). Similar to Park's meditative and repetitive act of mark-making, a kind of emptying out occurs in Lee's "situations." Lee's conception of the color white as "a void for consciousness" or "a vessel for thought" results in paintings that act as propositions of how to represent the emptiness contained within a vessel, in which absence is revealed only when adjacent to a counterbalancing presence.¹⁶ Lee's previous works from the early 1970s included the outlines of everyday containers, but in the works at the Tokyo Gallery "the outlines have gradually begun to disappear, and ... the delineation

13 *Dansaekhwa*, exh. cat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia (Seoul: Kukje Gallery; New York: Tina Kim Gallery, 2015), 13 and 11.

14 Park Seo-Bo in conversation with Maeda Josaku, "Kankoku no bijytsu," *Bijutsu techo* 25, no. 370 (August 1973): 159; cited by and trans. Joan Kee, in Kee, *Contemporary Korean Art*, 208.

15 Nakahara, "Five Korean Artists," 54.

16 Robert Liles, "Beyond White: Reading Tansaekhwa Today," *ArtAsiaPacific*, no. 89 (July–August 2014): 78.

of objects has been reduced to the point where only a suggestion of their existence remains."¹⁷

As Joan Kee has underscored in her illuminating study of contemporary Korean art, this exhibition aimed to locate a specific "Korean-ness" in these works' achromatic visual language, with its organizers taking "pains to establish the non-European-ness of white as it was used in *Five Korean Artists, Five Kinds of White*: white, [Yil Lee] said, was not merely 'a method for experimenting with colors ... [as] in Europe' but was a means of 'showing how to absorb the vision of the world.'"¹⁸ Yet, as comparison with achromatic painting in Europe shows, this argument does not hold true; numerous ZERO artists were interested in the monochrome and the achrome as an artistic means of transcending their everyday realities and constructing works that would spark an encounter between the viewer and the work of art. This does not mean Korean artists were looking to ZERO artists (in fact, many ZERO artists were driven by a fascination in Eastern philosophies and traditions), but reveals a carefully constructed narrative, then deemed necessary in the pursuit of liberating Korean art from any external or colonizing forces.

White on White in West Germany

In 1965, almost a decade after opening, Galerie Schmela held its eighty-seventh exhibition in Düsseldorf—a group show titled *Weiss-Weiss* (White-White) that included the work of over twenty artists (figs. 9 and 10).¹⁹ Using the achrome as the exhibition's common thread, Schmela filled the gallery with recent experimentations in white, including works such as Herman de Vries's cubic relief, Günther Uecker's "over-nailed" canvases, and a "meta-mechanical" relief by Jean Tinguely. Materials used to explore the variety of forms and shades of white—the spectrum of its material and imaginative potential—ranged from wire and sheet metal to wood and canvas, from plastic foam sheets and nails to fat and dried fish.

By the time *Weiss-Weiss* opened to the public, gallerist and art dealer Alfred Schmela, himself a trained painter, had become synonymous with the contemporary art scene in Düsseldorf. Through the gallery he ran with his wife Monika Schmela, he emphasized the value of community and networks to create an expansive model of visual art that helped frame Düsseldorf's artistic practices and ambitions beyond

17 Nakahara, "Five Korean Artists," 54.

18 Kee, *Contemporary Korean Art*, 239.

19 There is conflicting evidence as to the exact number of artists included in the exhibition. The invitation lists the following twenty-three artists: Beuys, Bonalumi, Capogrossi, Charchoune, Fontana, Graubner, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Palermo, Piene, Pohl, Soto, Schoonhoven, Spindel, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen, and de Vries. Photographic records of the exhibition in the Galerie Schmela records at the Getty Research Institute (GRI), however, do not include images of works by Capogrossi, Megert, or Verheyen, but do include a work by Enrico Castellani and by Bram Bogart. A 1965 review in the *Neue Ruhr Zeitung* notes that about twenty-four artists were included and specifically references Capogrossi, as well as Konrad Lueg, noting he nailed a white tea towel to the door of the gallery. In the posthumously published memoir of art collector Stella Baum, she notes Lueg's participation. Galerie Schmela records, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007.M.17; K. Sch., "Weiß-weißer-am weißesten. Ausstellung von 'Weißisten' in der Galerie Schmela," *Neue Ruhr Zeitung*, September 20, 1965; Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich* (Wuppertal: NordPark Verlag: 2011), 72–73.

the local.²⁰ By bringing local artists in contact with artists from Paris, Barcelona, and other major European capitals, Schmela opened and strengthened lines of contact between Düsseldorf and artists outside West Germany, and the early histories of Galerie Schmela and ZERO are deeply interwoven.

Schmela opened his gallery in 1957, just seven weeks after Heinz Mack and Otto Piene opened the first of their nine *Evening Exhibitions*—a short-lived yet significant series of periodic, one-night shows held in their Düsseldorf studios that acted as formative events for what would become Gruppe Zero. Schmela's inaugural exhibition featured Yves Klein, a leading proponent of the monochrome who would become intimately involved in ZERO's publications and experimentations.²¹ His monochrome canvases of various matte hues—yellow, red, pink, blue, white, and green—embodied his conception of painting: “[M]y paintings represent poetic events or rather immobile witnesses, silent and static witnesses of the very essence of movement and of free life which is the flame of poetry during the pictorial moment!”²² Klein argued, “I refuse to present a spectacle in my painting. I refuse to make comparisons and

draw attention, to put some stronger element in relation to some weaker ones.... The painting is merely a witness, the sensory surface that records what occurs.”²³ By “spectacle” in the context of paintings, Klein seems to have meant *narrative* tension, or even non-narrative *visual* tension of the kind one might find in the geometric abstraction of Piet Mondrian. For him, the introduction of more than one pigment onto the painting surface would create a struggle between opposing forces, or, as he worded it, a “morbid drama.”

Klein's *Monochrome blanc* 57 (1957), shown at Galerie Schmela's inaugural show, was also included in *Weiss-Weiss*, bringing Schmela's approach as a gallerist and his gallery's advocacy of the monochrome full circle. *Weiss-Weiss* operated as a small retrospective of Galerie Schmela's exhibition history. Eleven of the artists included in this exhibition had received a solo show at the gallery prior to the exhibition, and two, Joseph Beuys and Jesús Rafael Soto, would have one within the following year. Except for Blinky Palermo, the rest of the artists Schmela selected (Oskar Holweck, Piero Manzoni, Almir Mavignier, Christian Megert, Uli Pohl, Jan Schoonhoven, Ferdinand Spindel, Jef

20 After Alfred Schmela died in 1980, his wife Monika Schmela and daughter Ulrike Schmela-Brüning continued running Galerie Schmela until Monika's death in 2008, when Ulrike sold the “Schmela-Haus.” Although Alfred was in many ways the face of the gallery and used the relationships and skills he had developed while a painter, the gallery was a family business well before 1980. Monika thought of it as “our gallery,” and the gallery's success and the development of a strong network based on trust and close relationships is unimaginable without her (not to mention the preservation of archival records documenting the gallery's history). For insight into her role in the early years of the gallery, see Monika Schmela, “Über Alfred Schmela,” *Kunstforum International* 104 (November–December 1989): 228–33.

21 Klein chose somewhere between one dozen and twenty-five monochrome panels for *Yves. Propositions monochromes*. There are varying accounts, and there is no extant checklist from the exhibition (if one ever existed). Konrad Klapheck remembered seeing “about twenty monochrome paintings.” Monika Schmela recalled twenty-five. Schieder, based on his study of the black-and-white photographs of the exhibition in the GRI records argues, “it is possible ... to identify with some certainty the fourteen, or possibly fifteen works in this display by Klein himself.” Martin Schieder, “Alfred Schmela, Yves Klein, and a Sound Recording,” *Getty Research Journal* 5 (2013): 135. Many Düsseldorf artists—Klapheck, Mack, Piene, etc.—met Klein on the night of the vernissage.

22 Yves Klein, “xviii. The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic,” in *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, ed. and trans. Klaus Ottmann (Putnam, CT: Spring Publications, 2007), 143.

23 *Ibid.*, 140 and 142.

Verheyen, and Herman de Vries) had exhibited and were affiliated with ZERO. The show, thus, encapsulated and cemented the relationship between ZERO and Galerie Schmela, whose endeavors since opening had been integral in increasing the profile of ZERO-affiliated artists and helping shape a network of artists, gallerists, and curators, with Schmela often personally making the first introductions between Mack, Piene, and Uecker and the many artists who would soon publish and exhibit with them.

When Schmela first introduced the West German public to the monochromatic painting in 1957, it responded with shock and disdain, dismissing Klein as a charlatan and Schmela as a swindler. Karl Ruhrberg, then editor of the *Düsseldorfer Nachrichten's* arts section, accused Schmela of courting a "succès de scandale" and duping sincere audiences into believing Klein represented an intellectual and visual advancement in contemporary art, comparing the presentation of his paintings to parading the emperor around in his new clothes.²⁴ Yet by 1965 Klein's work and other approaches to the (white) monochrome were met with little fanfare. Collector Stella Baum, who acquired Beuys's *Fisch* and *Wurst* from the 1965 show, recalls that the exhibition did not carry the gravitas or shock of Klein's 1957 debut, as the theme of white verged on nostalgic for many of the artists in the show, most of whom had "been working with the color white for years."²⁵

Indeed, Uecker had experimented with his "over-nailed" achromes, two of which appeared on the gallery walls, since 1957 to

emphasize the boundaries between painting and sculpture—the play between the flat two-dimensional ground of the painting's surface and the three-dimensional reality of cut textile stretched over and nailed onto a wooden support. Uecker's use of the nail allows contemplation of painting as image, physical object, and concept—as material and immaterial, physical and metaphysical. For Uecker, the nail, painted the same white as the ground of the canvas, provided the vehicle through which the viewer could be engaged corporeally—the viewer's movement around, across, and toward the work activates and animates it in the dynamic interplay between light and shadow. In addition to creating a "new existence" visible to the careful viewer, Uecker's work is also intimately connected to process-based engagement with material: for him, the repetitive act of hammering was a meditative act (drawing from Eastern traditions), eradicating all thought and allowing access to a mental space of pure emptiness.

In a 1961 lecture, Uecker noted the cultural resonances of white: "White was sought by all avowed monists ... as an absolute experience of being [*Seinserfahrung*], where the boundaries between being and non-being are blurred and a new existence [*Dasein*] emerges."²⁶ Echoing Klein's sense of the monochrome as a record of the essential, Uecker underscored that white's very appeal was its universality, that is, its significance and signification in spiritual practices including but not limited to those endemic to Western society. Uecker was not alone in his

24 Karl Ruhrberg, "Skandal belebt das Geschäft' mag er denken," *Düsseldorfer Nachrichten*, June 4, 1957. Ruhrberg republished this article in his 1987 book on Schmela as a remark on his own erroneous assessment of both Klein and Schmela.

25 Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich*, ed. Donat de Chapeaurouge and Marlene Baum (Wuppertal: NordPark Verlag, 2011), 72.

26 Günther Uecker, "Vortrag über Weiß" (1961), in *Schriften. Gedichte, Projektbeschreibung, Reflexionen*, ed. Stephan von Wiese (St. Gallen: Erker-Verlag, 1979), 106–7 (translation my own).

enumerations; numerous artists on the walls of *Weiss-Weiss* had written specifically about white, and texts such as Manzoni's "Libera dimensione" (Free Dimension, 1960), Fontana's *Manifesto bianco* (The White Manifesto, 1946), or de Vries's *wit is overdaad* (White is Superabundance, 1960), express sentiments not dissimilar to those of Dansaekhwa. Manzoni's notion of the achrome as a site in which artists could "empty the container" and thereby "set the surface free" could describe nearly all the works in *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.

What is distinct, however, in *Weiss-Weiss* and the narrative around it, is the absence of any reference to national style. Schmela did not group artists in terms of their geographic origins, but instead allowed their works to intermingle as individualistic endeavors part of a collective whole that surpassed national boundaries. The artists included in Schmela's gallery deliberately worked in the post-World War II era to fashion artistic identities unburdened from or determined by national(ist) ideology or interpretation, and the Schmela's grouping of achromatic paintings, sculptures, found objects, and drawings by artists from Italy, Spain, the Netherlands, France, Belgium, Switzerland, and Germany indicates their ability to create a trans-European network rooted in aesthetic and conceptual affinities.

The Work of Art as a World on its Own Terms

In the aftermath of World War II in Europe and East Asia, it is perhaps not surprising that, despite the specifics lived by each individual artist within their respective countries, there would

be a shared or lived experience that transcended the national. Indeed, as poet Alain Jouffroy declared in the 1957 "Special Paris Number" of *Arts Magazine*, "We no longer live on a national scale: the interpenetration of cultures and the internationalization of ideas—this is the real revolution of the twentieth century; and all attempts to particularize schools according to city or local tradition derive, to my mind, from an outworn and gratuitous conception of the history of art."²⁷ Jouffroy challenged the idea of the nation as a determining factor in art-historical analyses, arguing instead for a more individualistic and, at the same time, more international definition of art. Artists affiliated with ZERO seemingly embodied Jouffroy's point of view and aimed, through shared artistic goals and attitudes, to circumvent national interests in favor of the international.

Yet the ability to reject or circumvent a notion of national cultural heritage in the discourse around postwar art in the Western world only serves to indicate its privileged position—with perhaps the exceptional period of National Socialist occupation of several European countries, countries on the European continent had a history not of being colonized but of being the colonizer. Dansaekhwa artists, however, had to grapple with the fact that they were born into a country that was contending with a recent history of colonization, a period during which Japanese occupiers attempted to eradicate Korean culture, banning their native language from schools, burning over 200,000 historical archives, imposing the adoption of Japanese surnames, and so on. They faced the question of how to reclaim cultural identity that had been targeted for erasure, while also striving to stake new claims in the cultural realm on

27 Alain Jouffroy, "A Poet's View," *Arts Magazine* 31, no. 9 (June 1957): 28.

a scale beyond the provincial. Even the name and idea of Dansaekhwa contains Korea's complicated relationship with its colonizer; the very naming of this artistic movement, along with its promotion as archetypically Korean, occurred within a Japanese context, that is, the 1975 exhibition in Tokyo.

Exhibitions can act as historical benchmarks, indicating not only historical artistic trends but also contemporary curatorial and intellectual tendencies. Its spaces—intellectual, aesthetic, experiential—can be transformative in initiating transcultural dialogue and generating revelatory encounters through that tried-and-true staple of art history: visual comparison. Although the works discussed above could not physically join for an exhibition as originally planned—an encounter between ZERO and

Dansaekhwa in the gallery of the ZERO foundation has become impossible due to restrictions necessary to curb the spread of a devastating global pandemic—this publication can act as a virtual exhibition, an imaginary space that can suggest powerful resonances between these two loosely defined movements, each unified by common attitudes and aesthetic concerns. Both of these groups, linked by shared attitudes and ambitions rather than dogma or ideology, indicate the increasingly global scale on which conflicts engulfed geographies near and distant and to which the artistic world necessarily had to react. In parallel zones of creations, it seems, the artists of ZERO and Dansaekhwa set forth to, as Manzoni phrased it, “succeed in constructing a world that can be measured only in its own terms.”²⁸ ●

28 Piero Manzoni, “For the Discovery of a Zone of Images” (Spring 1957), *Azimuth*, no. 2 (1960), reprinted in *Piero Manzoni* (London: Tate Gallery, 1974), 17.



↑ Fig. / Abb. 6

Installation view, *Five Korean Artists, Five Kinds of White*, Tokyo Gallery, Tokyo, 1975, from left to right: artworks by Kwon Young-Woo, Park Seo-Bo (two works), and Lee Dong-Youb

PHOTO: COURTESY OF THE ARTISTS AND TOKYO GALLERY + BTAP



↑ Fig. / Abb. 7

Park Seo-Bo, *Écriture No. 8-74*, 1974,
pencil and oil on canvas, 130 × 162 cm,
private collection, Seoul

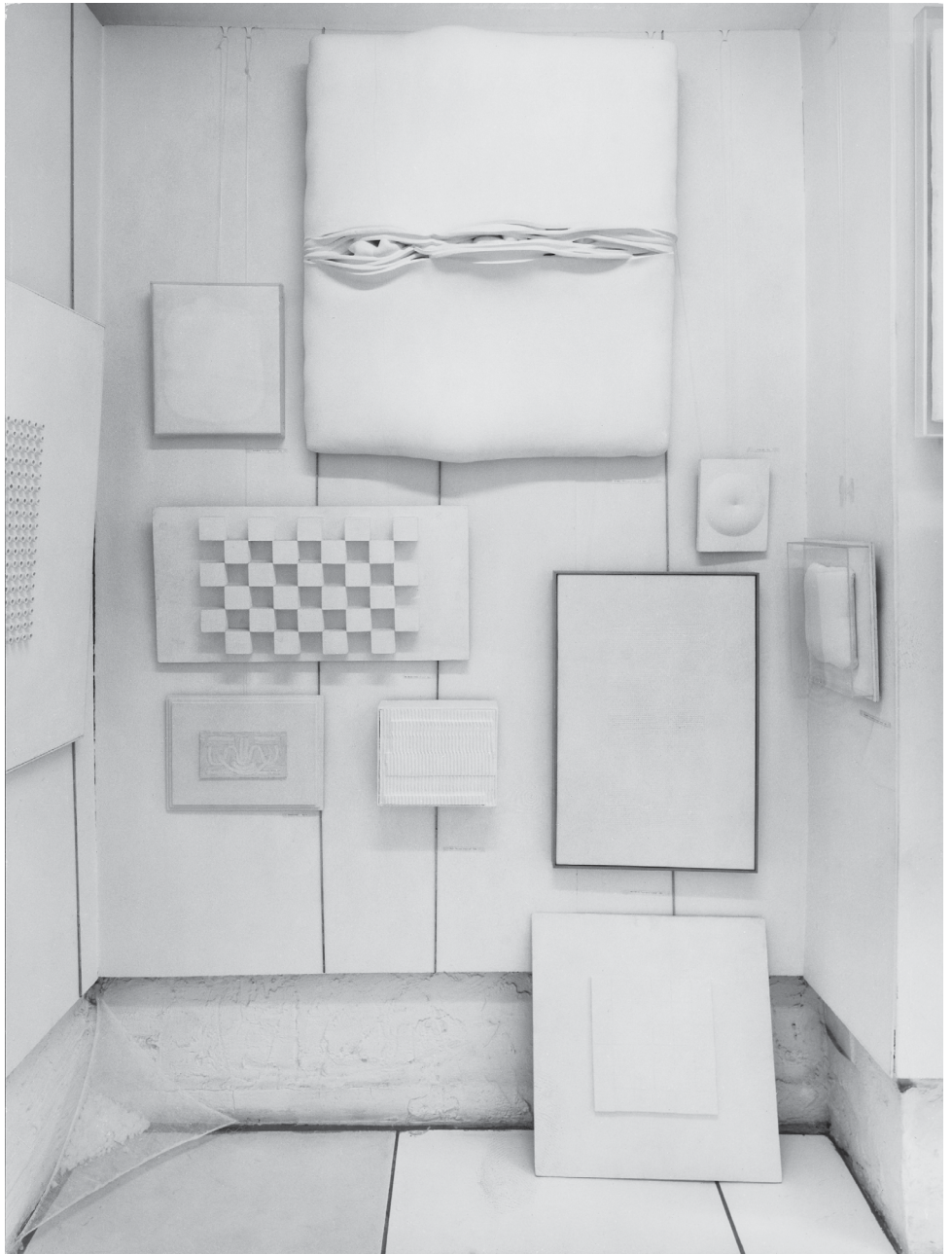
PHOTO: KUKJE GALLERY AND THE
ARTIST



← Fig. / Abb. 8

Lee Dong-Youb, *Situation A*, 1974,
oil on canvas, 100 × 80 cm, collection
of National Museum of Modern and
Contemporary Art, Korea

PHOTO: COURTESY NATIONAL MUSEUM
OF MODERN AND CONTEMPORARY ART,
KOREA

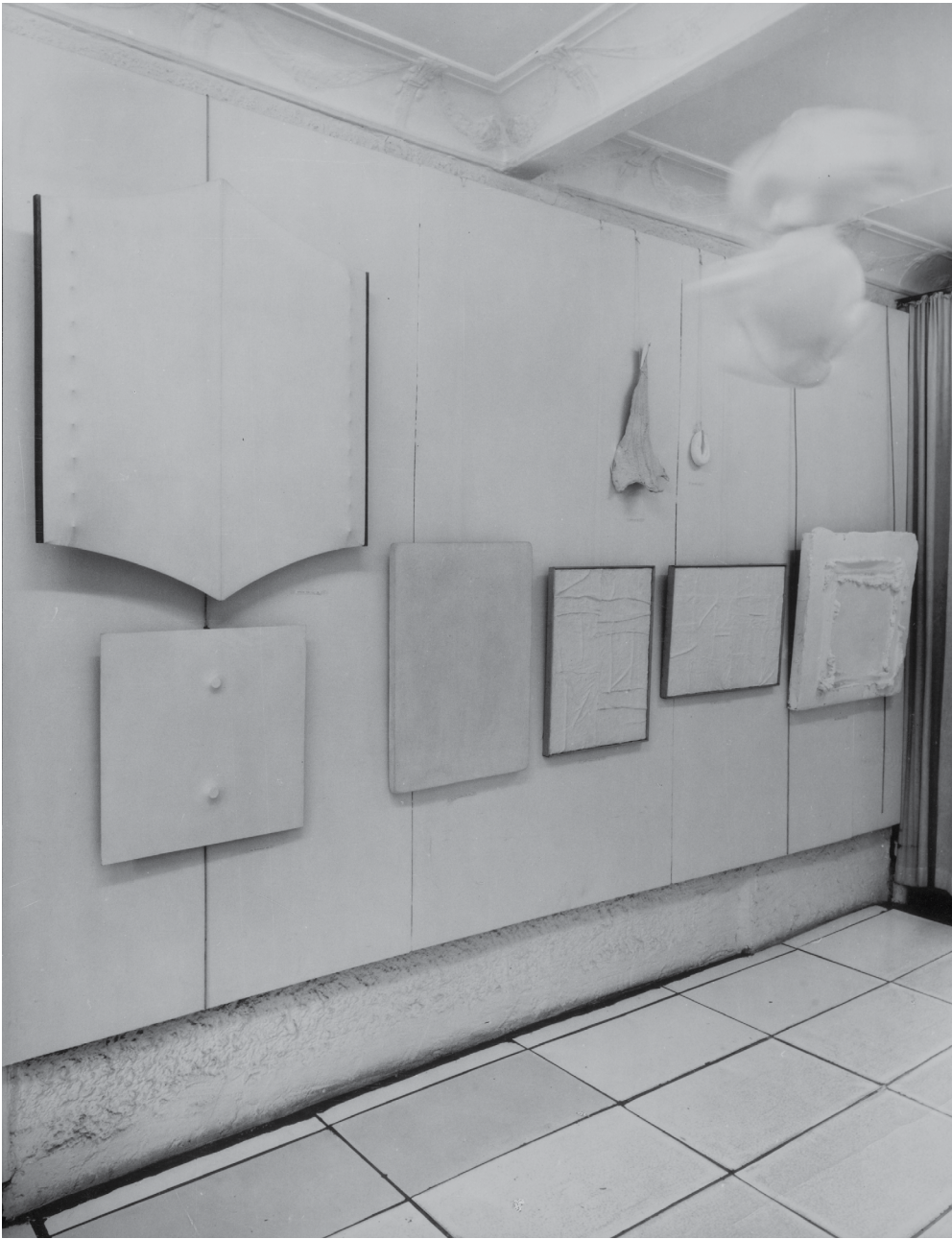


↑ Fig. / Abb. 9

Installation view, *Weiss-Weiss*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965; left to right, top to bottom: artworks by Günther Uecker (left wall), Joseph Beuys (corner), Gotthard Graubner (center wall), Ferdinand Spindel, Herman de Vries,

Agostino Bonalumi, Serge Charchoune, Heinz Mack, Almir Mavignier, Herman de Vries, and Gotthard Graubner (right wall)

PHOTO: BERND BECHER, COURTESY GETTY RESEARCH INSTITUTE



↑ Fig. / Abb. 10

Installation view, *Weiss-Weiss*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965; from left to right, top to bottom: artworks by Enrico Castellani, Joseph Beuys (two works), Ferdinand Spindel, Uli Pohl,

Yves Klein, Piero Manzoni (two works), and Bram Bogart

PHOTO: BERND BECHER, COURTESY
GETTY RESEARCH INSTITUTE

Das Monochrom ausstellen: Die vielen Arten von Weiß bei Dansaekhwa und ZERO

Lauren Hanson

Weißer Telepathie

Günther Uecker hat einmal in Bezug auf das künstlerische Schaffen in und um Düsseldorf in den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren geäußert, dass »ähnliche künstlerische Ansätze simultan auftraten, fast wie durch Telepathie«.¹ Tatsächlich beobachtete Uecker, dass andere Künstler, die nicht aus seinem engeren Umfeld stammten, etwa die in Mailand ansässigen Künstler – Agostino Bonalumi, Lucio Fontana, Piero Manzoni – oder die in Amsterdam und Paris tätigen – Jan Schoonhoven, Herman de Vries, Yves Klein und Jean Tinguely – in ihren Arbeiten offenbar unabhängig voneinander die Entdeckung gemacht hatten, dass Kunst über

das Potenzial und die Kraft zum Ausdruck der »tiefsten schöpferischen existenziellen Emotionen«² verfügt. Uecker und seine ZERO-Mitstreiter*innen spürten, dass sie Teil eines erwachenden, »einer Renaissance verwandten« Geistes waren, der auf die von der vorhergehenden Generation angerichtete »Katastrophe der Selbsterstörung und kulturellen Vernichtung« folgen sollte.³ Die Zero-Künstler Uecker, Heinz Mack und Otto Piene blickten über den Tellerrand der Düsseldorfer Kunstszene hinaus, um wesenverwandte Kunstschaffende in ganz Westeuropa und später sogar auf der anderen Seite des Atlantiks kennenzulernen.

Vergleicht man die Arbeiten der ZERO-Künstler*innen mit jenen einer Generation

1 Hans Ulrich Obrist, »Interview with Günther Uecker«, in: *Günther Uecker: The Early Years*, Ausst.-Kat. L&M Arts, New York 2011, S. 12–13.

2 Ebd., S. 11.

3 Ebd.

koreanischer Künstler, die ebenfalls in den 1960er-Jahren und in den folgenden Jahrzehnten das Potenzial der monochromatischen Abstraktion untersucht haben – und die heute unter dem Begriff »Dansaekhwa« firmieren –, so kann der Eindruck entstehen, als hätten die telepathischen Botschaften, über die Uecker spielerisch nachsann, nicht nur die innereuropäischen Grenzen überwunden, sondern seien um die ganze Welt gereist. Ohne jeden Zweifel würden die Arbeiten von Dansaekhwa-Künstlern wie Chung Sang-Hwa, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Hur Hwang, Lee Dong-Youb oder Yun Hyong-Keun formal mit Arbeiten von ZERO-Künstler*innen harmonieren, wenn sie zusammen zu sehen wären, insbesondere was den Aspekt ihres experimentellen Umgangs mit traditionellen und unkonventionellen Materialien und die Beschäftigung mit Feinheiten der Textur, der Faktur und der Farbabstufungen auf der Maloberfläche angeht.

Der formale Vergleich offenbart, dass sich sowohl die ZERO- als auch die Dansaekhwa-Künstler*innen dafür interessierten, den malarischen Raum – seine bestimmenden Merkmale, die Spannung zwischen Fläche und Tiefe, eine Neuverhandlung der Beziehung zwischen der »Hand« des Künstlers und ihrer indexikalischen Spur – sowie seine metaphysischen und phänomenologischen Implikationen zu befragen. Ob während oder nach Zeiten kriegerischer Verheerungen, politischer und kultureller Unterdrückung und/oder soziopolitischer sowie wirtschaftlicher Turbulenzen – beide Gruppen versuchten, die Malerei umzukrempeln,

um sie in all ihren Winkeln, Ebenen und Oberflächen geistig zu durchdringen. Indem sie das Wesen der Malerei selbst befragten, stellten sie auch bis dahin gültige Regeln infrage. So schufen sie Werke, die ohne das vermeintlich entscheidende Merkmal von Malerei auskamen: das Aufbringen flüssiger Farbpigmente auf einer Oberfläche. In Kwon Young-Woos Arbeiten zum Beispiel klingen Form und Präsenz der Malerei an, aber bei ihrer Entstehung wurde keine Farbe aufgebracht. Park Seo-Bos monochromatische Arbeiten verbinden zeichnerische und malerische Verfahren, deren Grenzen dabei jeweils erweitert werden. Und Hur Hwang, der sich zwar nicht vom traditionellen Malgrund und -material losgesagt hat, ließ im Malvorgang den Pinsel weg, um stattdessen handgemischte Farbe (achromatisches gemahlenes Steinpulver) auf die Leinwand zu gießen, wodurch die Leinwand ohne direkte Berührung oder den Auftrag mit dem Pinsel gestaltet wurde. Auf ähnliche Weise experimentierten die Künstler*innen aus dem Umfeld von ZERO mit einer Aktivierung der Leinwand, etwa durch die Nutzung ungewöhnlicher Materialien, die Entfernung oder Reduktion der Spuren der Hand des Künstlers, oder indem das Potenzial des Monochroms als regenerativer Raum, als Raum der »Reinheit«, als »elegantes Energiefeld« erkundet wurde.⁴ Achromatische Gemälde – Werke, die auf neutralen Farben wie Grau oder Weiß beruhen, beziehungsweise Arbeiten, die man als »Achromes« bezeichnen könnte (um einen Begriff des im ZERO-Umfeld aktiven Künstlers Piero Manzoni zu verwenden) – boten mit ihren kulturellen, metaphysischen und spirituellen

4 Helga Meister, *Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene, Uecker, Mack*, Düsseldorf 2006, S. 27.

Assoziationen beider Gruppen ein schier grenzenloses Potenzial.⁵

Wodurch lassen sich die Resonanzen zwischen diesen beiden Gruppen erklären, wenn doch die Vorstellung eines »ursprünglichen« oder kollektiven länderspezifischen Stils reduktionistisch ist und es andererseits einer Missachtung der Bedeutung geteilter kultureller Erfahrungen oder historischer Bedingungen gleichkommt, wenn man diese Resonanzen schlicht als individualistische Eigenentwicklungen interpretiert? Statt einer der beiden Deutungen den Vorzug zu geben, sehen wir uns im Folgenden zwei Ausstellungen genauer an. So soll gezeigt werden, inwiefern derartige Interpretationsansätze auf Narrativen beruhen, die sich im Zuge epochaler Gruppenausstellungen herausgebildet haben. Dazu blicken wir auf die Ausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White*, die 1975 in der Tokyo Gallery in Japan

stattfand, sowie die Schau *Weiss-Weiss*, die 1965 in der Galerie Schmela in Westdeutschland zu sehen war. Mit diesen Fallstudien soll die Rolle von Ausstellungen bei der Begriffsprägung und -bildung zu kunsthistorischen Trends und Stilrichtungen untersucht werden.⁶ Analysiert wird eine Auswahl von Materialexperimenten unterschiedlicher Ausprägung, es geht dabei insbesondere um das Achrome und die Frage, inwiefern jede variierte Wiederholung von Weiß einen Beitrag zum kollektiven Ziel der jeweiligen Ausstellung leistete – wobei die eine darauf aus war, eine länderspezifisch verwurzelte Kunsttaxonomie zu begründen, während die andere eine solche ablehnte. Ziel dieses vergleichenden Ansatzes ist es nicht, Distanz zu den ursprünglichen Kontexten oder Absichten der jeweils besprochenen Künstler*innen herzustellen. Vielmehr geht es mir darum, einen global orientierten Dialog zwischen

- 5 In seiner 1957 begonnenen *Achrome*-Serie versuchte Piero Manzoni, jegliche narrativen Verweise oder ästhetischen Überlegungen einschließlich der Farbe aus seiner malerischen Praxis zu verbannen. Wie in seinem mehrsprachigen Text »Libera dimensione« formuliert, erklärte Manzoni: »Was mich anbelangt, geht es um die Frage, eine vollkommen weiße (eigentlich farblose und neutrale) Oberfläche zu schaffen, die über das piktoriale Phänomen weit hinausgeht wie auch über jeglichen Eingriff, der der Bedeutung der Oberfläche fremd ist. Ein Weiß, das weder eine Polarlandschaft ist noch ein suggestives oder schönes Material, weder eine Empfindung noch ein Symbol noch irgendetwas anderes: nur eine weiße Oberfläche, die nur das ist (eine farblose Oberfläche, die einfach eine farblose Oberfläche ist). Oder, noch besser, eine Oberfläche, die einfach ist: Sein (und vollkommenes Sein ist reines Werden).« Piero Manzoni, »Libera dimensione« [Text in italienischer, englischer und französischer Sprache], in: *Azimuth*, Nr. 2, 1960, o. S.; diese Ausgabe von *Azimuth* war zugleich der Katalog zur Gruppenausstellung *La nuova concezione artistica* (Die neue künstlerische Konzeption) 1960 in der Mailänder Galerie Azimut, in der Arbeiten von Enrico Castellani, Yves Klein, Heinz Mack, Kilian Breier, Oskar Holweck und Almir Mavignier gezeigt wurden. Es sei darauf verwiesen, dass die Verwendung des Begriffs »Achrome« in diesem Text als allgemeinerer Verweis auf weiße Monochrome eine Abweichung zu Manzonis spezifischer Konstruktion einer Philosophie um das *Achrome* darstellt. Gewiss unterscheidet sich Manzonis Gebrauch des Achrome samt seines Primats des ontologischen Status des Werks von dem seiner Zeitgenossen, die wie Yves Klein oder andere ZERO-Künstler*innen an spirituellen oder transzendentalen Fragen interessiert waren, aber mir scheint der Begriff nützlich bei der Deutung einer künstlerischen Erkundung nicht zwangsläufig nur der Farbe Weiß, sondern auch hinsichtlich der Frage, die Abwesenheit von Farbe als Möglichkeitsraum für multivalente ästhetische und konzeptuelle Anliegen zu nutzen.
- 6 Die Schau wurde ursprünglich auf Koreanisch, Japanisch und Englisch beworben und publik gemacht, und wie die Titelseite des Ausstellungskatalogs zeigt, wurde 1975 für die englische Übersetzung der klobigere Titel *Korea. Five Artists. FIVE HINSEK (WHITE)* gewählt. Die heute noch bestehende Tokyo Gallery nennt die Ausstellung auf Englisch heute *Korea: Five Artists, Five Hinsek »White«*, wobei das koreanische Wort für Weiß, »hinsek«, beibehalten wird. Allerdings wird mittlerweile in zahlreichen englischsprachigen Publikationen eine Variante des Titels genutzt, die den koreanischen Begriff »hinsek« nicht beinhaltet. Daher benutze ich, dem Beispiel der Wissenschaftler*innen und Kurator*innen Yongwoo Lee, Joan Kee und Youngna Kim folgend, den präziser übersetzten Titel *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.

zwei historisch eigenständigen Bewegungen anzustoßen, um so die Grenzen und den Begriff der monochromen Malerei einer Überprüfung zu unterziehen. Obwohl zwischen ZERO und Dansaekhwa historisch kein relevanter kultureller Austausch bestand, sehe ich diesen Ansatz als zeitgemäßes Mittel, durch die Annäherung zweier paralleler Geschichten einen kulturellen Austausch herbeizuführen.

Fünf »koreanische« Arten von Weiß

Vom 6. bis zum 24. Mai 1975 richtete die Tokyo Gallery in Japan unter dem Titel *Five Korean Artists, Five Kinds of White* eine Schau mit Arbeiten von fünf zeitgenössischen koreanischen Künstlern – Kwon Young-Woo, Park Seo-Bo, Suh Seung-Won, Hur Hwang und Lee Dong-Youb – aus.⁷ Im Vorwort des Ausstellungskatalogs umriss Yil Lee, einer der einflussreichsten Kunstkritiker im Korea der Nachkriegszeit, das Konzept der Ausstellung folgendermaßen: »Der Schwerpunkt dieser Ausstellung liegt auf der Frage, was Weiß für die koreanische Malerei bedeuten könnte. Für uns ist Weiß mehr als einfach eine ›Farbe‹. Die Farbe Weiß ist ein fruchtbares Feld, das alle Möglichkeiten enthält [...] [sie ist] etwas Spirituelles für uns, noch bevor sie eine Farbe ist. Weiß stellt für uns einen Kosmos dar, bevor sie den Status und Charakter einer Farbe annimmt. Tatsächlich nehmen wir Weiß selten

als physikalisches Phänomen wahr, denn Weiß als physikalisches Phänomen ist eigentlich die Abwesenheit von Farbe [...] zusammen mit Schwarz demonstriert Weiß für uns die Präsenz aller möglichen Farben.«⁸

Gemeinsam mit dem renommierten japanischen Kunstkritiker Nakahara Yusuke, der an der Konzeption der Ausstellung beteiligt war, suchte Lee der koreanischen Kunst eine erkennbare Richtung zu geben, vor allem in der Kommunikation gegenüber einem nichtkoreanischen Publikum. Entsprechend versuchte er, der Abstraktion dieser Gegenwartskünstler einen von anderen länderspezifischen Stilen und Tendenzen abweichenden, »spezifisch koreanischen« Charakter zuzuschreiben. Auf seiner zweiten Reise nach Korea hatte Nakahara bei Atelierbesuchen die Tendenz zur Verwendung weißer oder neutraler Töne in der Malerei ausgemacht und postuliert, dass »diese Nutzung mittlerer Töne nicht bloß eine formale Technik« sei, »sondern vielmehr« für »eine ganze malerische Grundhaltung« stehe.⁹ Laut Lee und Nakahara dient Weiß koreanischen Künstler*innen nicht als Farbe, sondern als Gerüst, das es ihnen ermöglicht, die Welt zu erblicken und zum »Geist« oder »spirituellen Raum« der Natur vorzudringen.¹⁰

Obwohl das Monochrom bereits 1972 anlässlich der ersten *Indépendants*-Ausstellung in Seoul erstmals als Trend in der koreanischen Gegenwartskunst identifiziert worden war, war

- 7 Lee Ufan, ein koreanischer Künstler, der bereits seit 1956 in Tokio gelebt hatte und später auch mit Dansaekhwa in Verbindung gebracht worden war, war nicht an der Ausstellung beteiligt, doch er beriet die Organisatoren und den Direktor der Galerie zu relevanten koreanischen Gegenwartskünstlern. Vgl. Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, Minneapolis 2013, S. 26.
- 8 Lee Yil, »Paeksaegün saenggakhand«, in: *5 tsu no hinsaeku*, Ausst.-Kat. Tokyo Gallery, Tokio 1975, o. S.; übersetzter Wiederabdruck als »Thinking White«, in: *Dansaekhwa, 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Art*, hrsg. v. Koo Jin-Kyung, Yoon Jin Sup, Lee Phil, Chung Moojeong, Seoul 2017, S. 55–56.
- 9 Nakahara Yusuke, »Five Korean Artists: Five Kinds of White«, übers. v. Joseph Love, in: Koo Jin-Kyung u. a. 2017 (wie Anm. 8), S. 53.
- 10 Lee Yil, »Thinking White« 2017 (wie Anm. 8), S. 56.

es 1975 der Ausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White* vorbehalten, als erste eine explizite Verbindung zwischen diesem Trend und der Farbe Weiß herzustellen und die entsprechenden Künstler erstmals im Ausland zu zeigen. Den Kuratoren Sam Bardaouil und Till Fellrath zufolge war die Schau von 1975 »ein wichtiger Schritt in der Geschichte der Gruppe, um internationale Aufmerksamkeit, wenn nicht sogar Anerkennung zu gewinnen, vor allem angesichts der Tatsache, dass Tokio einst die Hauptstadt jenes Reiches gewesen war, das sich Korea mit Stolz einverleibt hatte. Zwangsläufig musste also vermieden werden, die Werke und die Bewegung als Beleg für das Wiedererwachen einer eigenständigen koreanischen Kultur darzustellen.«¹¹ Der Wunsch, eine spezifisch koreanische Ästhetik geltend zu machen – eine Ästhetik, wie sie durch diese Ausstellung etabliert wurde, indem diese zur kulturellen Dominanz und zur Verbreitung der Farbe Weiß unter den koreanischen Gegenwartskünstlern beitrug –, entfaltete eine nachhaltige Wirkung und wurde in der Folge in Ausstellungen koreanischer Kunst bis weit ins 21. Jahrhundert immer wieder übernommen. Wie die von Lee Ufan 1967 geäußerte Kritik an einer »Verquickung von nationaler Identität und kultureller Produktion« zeigt, gab es einen tiefgreifenden Konflikt unter koreanischstämmigen Künstler*innen, ob eine Idee des »Koreanischseins« in ihrem künstlerischen Schaffen entweder abzulehnen oder zu begrüßen sei.¹² Künstler wie jene, die 1975 in der Ausstellung der Tokyo Gallery vertreten waren, suchten nach neuen Wegen künstlerischer

Produktion abseits der Moderne westlicher Prägung. Sie waren zudem hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch, die koreanische Kultur und ihre Traditionen wiederzubeleben, die die japanischen Eroberer mit verheerenden Folgen auszulöschen versucht hatten, und dem Gefühl, sich einer übermäßig die nationale Identität betonenden Interpretation ihres Schaffens entziehen zu müssen.

An den in *Five Korean Artists, Five Kinds of White* gezeigten Arbeiten lässt sich ablesen, dass ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen diesen gegensätzlichen Zielsetzungen gefunden wurde. Diese Künstler experimentierten mit traditionellen und industriellen Materialien und schufen dabei achromatische Arbeiten, die zugleich »Praxis und Vorschlag« waren, wie »die orthodoxe Erwartung hinsichtlich Form und Farbe [zu] unterlaufen und abzulehnen [sei], [und] um sich von den bildhaften malerischen Traditionen der Vergangenheit zu befreien [...] [um] eine äußerste Einfachheit von Form und Farbe zu erreichen«.¹³ Kwon beispielsweise verwendete das traditionelle koreanische Material *Hanji*, ein äußerst robustes handgeschöpftes weißes Papier, das normalerweise aus der inneren Rinde des Papiermaulbeerbaums (*Dak*) hergestellt wird und das man üblicherweise für Kalligrafie benutzt. Kwon schichtete *Hanji*-Bögen übereinander und trug Glutinleim auf die Oberfläche auf. Dabei tränkte er die oberen Schichten derart, dass sie unter dem geringsten Druck oder mit minimalsten Bewegungen bearbeitet werden konnten. Mit seinen Fingern (bis 1978, danach begann er auch mit scharfen

11 Sam Bardaouil, Till Fellrath, *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement*, New York 2014, S. 7–8.

12 Ebd., S. 3. Die Kuratoren Bardaouil und Fellrath zitieren Lee Ufans »Jika dochaku no bigaku« (Ästhetik der Widersprüchlichkeit), in: *Sato Garo Geppo*, 128, März 1967, um diese Idee zu bekräftigen.

13 *Dansaekhwa*, hrsg. von Yongwoo Lee, Ausst.-Kat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, Kukje Gallery, Seoul, Tina Kim Gallery, New York, Verona 2015, S. 11, 13.

Werkzeugen zu experimentieren) fügte Kwon dann der noch immer leicht feuchten Oberfläche behutsame Risse zu, wodurch auf der Oberfläche Spuren seiner Berührung und in den darunter liegenden Schichten eine Art Nachhall zurückblieben. Durch Druck, Zug oder Kratzungen an der Oberfläche lenkte Kwon so die Aufmerksamkeit auf die Einzelteile des Werks, das zugleich Zeichnung, Gemälde und Relief, aber streng genommen doch nichts davon war.

Park Seo-Bos »Art von Weiß« in seiner 1967 begonnenen *Écriture*-Serie kombiniert nicht nur Zeichnung mit Malerei, sondern auch Körperlichkeit mit Zeitlichkeit. Park äußerte den Wunsch, »Gemälde« zu schaffen, »die nicht wie Gemälde aussehen«, was nicht im Sinne einer akademischen künstlerischen Haltung gemeint war, sondern vielmehr die Rolle der Kunst als unverzichtbarer und zentraler Aspekt menschlicher Erfahrung unterstreichen sollte.¹⁴ Um Arbeiten wie die an der rückwärtigen Wand in der Tokyo Gallery (**Abb. 6**) gezeigte *Écriture No. 8–74* (**Abb. 7**) zu schaffen, bemalt Seo-Bo die Leinwand in einem gräulichen Weißton und zieht dann immer wieder einen Zeichenstift über die noch nasse Oberfläche. Systematisch versieht er die Leinwand mit handgezeichneten Graftlinien und erzeugt damit zugleich eine subtile Reliefstruktur auf der Leinwandoberfläche. Der Stift fungiert dabei als filigranes Werkzeug sowohl zum Zeichnen als auch zum Einkerbieren der Oberfläche. Wie Nakahara im Kontext der Ausstellung 1975 anmerkte, sei an Parks Leinwänden »die dynamische Pinselspur unübersehbar«, und wie Kwons Arbeiten würden sie die Spur eines »urtümlichen Spektakels«

enthalten, »das aus der Matrix der »Weißtöne« Ursprünglichkeit bezieht«, um eine »Mischung aus Chaos und Ordnung« hervorzubringen.¹⁵ Feine Linien folgen der gleichmäßigen Struktur der Leinwand und machen sie sichtbar, sehen im sowohl freien als auch systematischen Akt des Zeichnens aber auch Unregelmäßigkeiten und Abweichungen vom strengen geometrischen Raster vor. Parks sichtbare Spuren vermitteln eine präverbal wirkende »Schrift« und bieten Zugang zu einer visuellen Sprache, die einer angespannten Stille oder einem bedeutungsvollen Innehalten gleicht.

Eine solche Spannung zwischen einer Art visuellen Stille und visuellem Ausdruck ist auch in der Werkserie *Situation A* (**Abb. 8**), *Situation B* und *Situation C* von Lee Dong-Youb aus dem Jahr 1974 spürbar, die in der Ausstellung zu sehen war. Ähnlich wie in Parks meditativem und repetitivem Akt der Spurensetzung vollzieht sich auch in Lees »Situationen« eine Art Entleerung. Lees Verständnis von Weiß als »Leerstelle für das Bewusstsein« oder »Denkbehälter« lässt Gemälde entstehen, die wie Thesen zur Darstellbarkeit der Leere in einem Gefäß wirken, in dem sich Absenz nur im Kontrast zu einer Präsenz offenbart.¹⁶ Unter Lees vorher entstandenen Arbeiten aus den frühen 1970er-Jahren befanden sich auch Umrisszeichnungen von Alltagsbehältnissen, doch in den Arbeiten, die in der Tokyo Gallery zu sehen waren, »haben sich die Umrisse allmählich aufzulösen begonnen, und [...] die Darstellung der Gegenstände wurde derart reduziert, dass sie nur noch andeutungsweise existieren.«¹⁷

Wie Joan Kee in ihrer aufschlussreichen Un-

14 Park Seo-Bo im Gespräch mit Maeda Josaku, »Kankoku no bijutsu«, in: *Bijutsu techo*, 25, Nr. 370, August 1973, S. 159; zit. u. übers. v. Joan Kee, in: Kee 2013 (wie Anm. 7), S. 208.

15 Nakahara 2017 (wie Anm. 9), S. 54.

16 Robert Liles, »Beyond White: Reading Tansaekhwa Today«, in: *ArtAsiaPacific*, Nr. 89, Juli–August 2014, S. 78.

17 Nakahara 2017 (wie Anm. 9), S. 54.

tersuchung zur koreanischen Gegenwartskunst ausgeführt hat, zielte die Ausstellung darauf ab, eine Art »koreanischen Charakter« in der achromatischen visuellen Sprache dieser Arbeiten zu lokalisieren, wobei ihre Initiator*innen sich »bemühten, das nicht-europäische Wesen der Farbe Weiß zu postulieren, eine These, die durch *Five Korean Artists, Five Kinds of White* genutzt worden war: Laut [Yil Lee] war Weiß nicht einfach »eine Methode zum Experimentieren mit Farbe [...] [wie] in Europa«, sondern ein Mittel, mit dem sich »zeigen ließ, wie der Blick auf die Welt eingefangen werden könnte«. ¹⁸ Doch wie der Vergleich mit der achromatischen Malerei in Europa zeigt, erweist sich dieses Argument als nicht zutreffend; zahlreiche ZERO-Künstler*innen waren am Monochrom und Achrome deshalb interessiert, weil sie sie als künstlerische Mittel nutzten, um ihre Lebenswirklichkeit zu transzendieren und Werke zu schaffen, die eine Begegnung zwischen den Betrachter*innen und dem Kunstwerk entfachen würden. Das bedeutet nicht, dass sich die koreanischen Künstler an den ZERO-Künstler*innen orientierten (vielmehr waren viele ZERO-Künstler*innen von einer Faszination für östliche Weltanschauungen und Traditionen geprägt), aber zeugt doch von einem sorgfältig konstruierten Narrativ, das damals notwendig schien und dabei helfen sollte, die koreanische

Kunst von allen externen oder kolonisierenden Einflüssen zu befreien.

Weiß auf Weiß in Westdeutschland

1965, fast ein Jahrzehnt nach ihrer Gründung, richtete die Galerie Schmela in Düsseldorf ihre 78. Ausstellung aus – eine Gruppenausstellung mit dem Titel *Weiss-Weiss*, in der die Arbeiten von über zwanzig Künstlern zu sehen waren. (Abb. 9 und 10)¹⁹ Der von Schmela gewählte rote Faden, der sich durch die Ausstellung zog, war das Achrome, und so füllte er die Galerie mit aktuellen Experimenten in Weiß, Arbeiten wie etwa Herman de Vries' quadratisches Relief, Günther Ueckers »übernagelte« Leinwände oder ein »meta-mechanisches« Relief von Jean Tinguely. Die Bandbreite der genutzten Materialien zur Erkundung der vielfältigen Erscheinungsformen und Schattierungen von Weiß – das Spektrum seines materiellen und imaginativen Potenzials – reichte von Draht und Blech über Holz und Leinwand bis hin zu Schaumstoffplatten, Nägeln, Fett und getrocknetem Fisch.

Als *Weiss-Weiss* eröffnet wurde, war der Galerist und Kunsthändler Alfred Schmela, der selbst Malerei studiert hatte, längst zu einer zentralen Symbolfigur der zeitgenössischen

¹⁸ Kee 2013 (wie Anm. 7), S. 239.

¹⁹ Es liegen widersprüchliche Angaben über die exakte Anzahl der in der Ausstellung vertretenen Künstler vor. Die Einladungskarte nennt die folgenden 23 Künstler: Beuys, Bonalumi, Capogrossi, Charchoune, Fontana, Graubner, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Palermo, Piene, Pohl, Schoonhoven, Soto, Spindel, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen und de Vries. Die fotografische Dokumentation der Ausstellung aus den Galerie Schmela Records am Getty Research Institute (GRI) enthält jedoch keine Bilder mit Arbeiten von Capogrossi, Megert oder Verheyen, dafür aber jeweils eine Abbildung zu einem Werk von Enrico Castellani und Bram Bogart. Eine Rezension der *Neuen Ruhr Zeitung* aus dem Jahr 1965 spricht von etwa 24 teilnehmenden Künstlern und erwähnt explizit Capogrossi sowie auch Konrad Lueg, über den berichtet wird, er habe ein weißes Küchentuch an die Tür der Galerie genagelt. In den posthum veröffentlichten Memoiren der Kunstsammlerin Stella Baum erwähnt sie Luegs Teilnahme. Galerie Schmela Records, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007.M.17; K. Sch., »Weiß-weißer-am weißesten. Ausstellung von »Weißisten« in der Galerie Schmela«, in: *Neue Ruhr Zeitung*, 20. September 1965; Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich*, Wuppertal 2011, S. 72–73.

Düsseldorfer Kunstszene aufgestiegen. In der Arbeit seiner Galerie, die er zusammen mit seiner Frau Monika führte, setzte er auf eine kollaborative Haltung und die Bildung von Netzwerken. So schuf er ein expansives Leitbild für die bildende Kunst, das mit dafür sorgte, dass die Düsseldorfer Kunstszene Praktiken und Ambitionen entwickelte, die über das Lokale hinausreichten.²⁰ Indem er zwischen vor Ort tätigen Künstler*innen und Kunstschaffenden aus Paris, Barcelona und anderen wichtigen europäischen Zentren vermittelte, schuf und stärkte Schmela Verbindungslinien zwischen Düsseldorf und Kunstschaffenden außerhalb Westdeutschlands, weshalb auch die Anfänge der Galerie Schmela mit denen von ZERO eng verknüpft sind.

Schmela eröffnete seine Galerie 1957, nur sieben Wochen nach Heinz Macks und Otto Pienes erster von insgesamt neun *Abendausstellungen*. Diese kurze, aber bedeutsame Serie periodisch stattfindender abendfüllender Ausstellungen in Macks und Pienes Düsseldorfer Ateliers spielte für die Entstehung der

»Gruppe Zero« eine wichtige Rolle. In Schmelas Eröffnungsausstellung war Yves Klein vertreten, ein führender Verfechter des Monochroms, der bald eng in die publizistischen und experimentellen Aktivitäten von ZERO eingebunden war.²¹ Seine monochromen Leinwände in mannigfaltigen matten Farbtönen – wie Gelb, Rot, Pink, Blau, Weiß und Grün – standen für sein Verständnis von Malerei: »Meine Gemälde stellen poetische Ereignisse dar beziehungsweise unbewegliche Zeugen, stille und statische Zeugen des Wesens der Bewegung selbst und des freien Lebens, das im bildhaften Moment die Flamme der Poesie ist!«²² Klein sagte: »Ich weigere mich, ein Spektakel in meiner Malerei zu präsentieren. Ich weigere mich, Vergleiche anzustellen und Aufmerksamkeit zu erregen, irgendein stärkeres Element einigen schwächeren gegenüberzustellen [...]. Das Gemälde ist lediglich ein Zeuge, die sensorische Oberfläche, die das Geschehen aufzeichnet.«²³ Unter »Spektakel« scheint Klein im Kontext der Malerei *narrative* Spannung verstanden zu haben, oder vielleicht auch nicht-narrative *visuelle*

20 Nach Alfred Schmelas Tod 1980 führten seine Witwe Monika Schmela und seine Tochter Ulrike Schmela-Brüning die Galerie Schmela bis zu Monikas Tod 2008 weiter, in dessen Folge Ulrike das »Schmela-Haus« verkaufte. Obwohl Alfred in vielerlei Hinsicht das Gesicht der Galerie war und seine in seiner Zeit als Maler erworbenen Beziehungen und Fähigkeiten nutzte, war die Galerie bereits vor 1980 ein Familienbetrieb. Monika nahm sie als »unsere Galerie« wahr, und der Erfolg der Galerie sowie die Entwicklung eines tragfähigen, auf Vertrauen und enger Verbundenheit basierenden Netzwerks wäre ohne sie nicht möglich gewesen (ganz zu schweigen von der Konservierung von Unterlagen fürs Archiv zum Dokumentieren der Geschichte der Galerie). Für Einblicke in ihre Rolle während der frühen Jahre der Galerie vgl. Monika Schmela, »Über Alfred Schmela«, in: *Kunstforum International*, 104, November–Dezember 1989, S. 228–233.

21 Klein wählte für Yves. *Propositions monochromes* etwa zwischen einem Dutzend und 25 monochrome Tafeln aus. Es existieren unterschiedliche Berichte darüber, und eine Liste über die ausgestellten Werke ist nicht mehr vorhanden (wenn es jemals eine gab). Konrad Klapheck meinte »etwa zwanzig monochrome Gemälde« gesehen zu haben. Monika Schmela erinnerte sich an 25. Basierend auf dem Studium der Schwarz-Weiß-Fotografien der Ausstellung, die sich in den Unterlagen des GRI befinden, kommt Schieder zu dem Schluss: »[...] es ist möglich [...] in dieser Ausstellung mit einiger Gewissheit 14, vielleicht auch 15 Arbeiten zu identifizieren, die sich Klein persönlich zuordnen lassen.« Martin Schieder, »Alfred Schmela, Yves Klein, and a Sound Recording«, in: *Getty Research Journal*, Bd. 5, 2013, S. 133–147, hier S. 135. Viele Düsseldorfer Künstler – Klapheck, Mack, Piene etc. – trafen Klein am Abend der Vernissage.

22 Yves Klein, »XVIII. The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic«, in: *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, hrsg. und übers. v. Klaus Ottmann, Putnam, Conn. 2007, S. 143.

23 Ebd., S. 140, 142.

Spannung, wie man sie in der geometrischen Abstraktion Piet Mondrians finden könnte. Ihm zufolge löste das Aufbringen von mehr als einem Pigment auf der Maloberfläche einen Kampf gegensätzlicher Kräfte oder, in seinen Worten, ein »morbides Drama« aus.

Kleins *Monochrome blanc* 57 (1957), das in der Eröffnungsausstellung der Galerie Schmela zu sehen war, wurde auch in *Weiss-Weiss* gezeigt, womit sich ein Kreis zwischen Schmelas Herangehensweise als Galerist und dem Eintreten seiner Galerie für das Monochrom schloss. *Weiss-Weiss* wirkte wie eine kleine Retrospektive der Ausstellungsgeschichte der Galerie Schmela. Elf der darin gezeigten Künstler waren bereits vorher mit einer Einzelausstellung in der Galerie vertreten gewesen, und zwei davon, Joseph Beuys und Jesús Rafael Soto, sollten im darauffolgenden Jahr folgen. Was die übrigen von Schmela ausgewählten Künstler angeht, waren außer Blinky Palermo alle weiteren (Oskar Holweck, Piero Manzoni, Almir Mavignier, Christian Megert, Uli Pohl, Jan Schoonhoven, Ferdinand Spindel, Jef Verheyen und Herman de Vries) dem ZERO-Kontext zuzurechnen und hatten schon mit der Gruppe ausgestellt. Die Schau verkörperte und festigte somit die Beziehung zwischen ZERO und der Galerie Schmela, deren Aktivitäten seit ihrer Eröffnung für die Schärfung des Profils der ZERO-Künstler*innen von großer Bedeutung gewesen waren und dafür gesorgt hatten, ein Netzwerk von Kunstschaaffenden, Galeristen und Kuratoren zu etablieren. Schmela hatte dabei oft persönlich den Kontakt zwischen Mack, Piene und Uecker und den zahlreichen Künstler*innen hergestellt,

die bald zusammen mit ihnen publizieren und ausstellen sollten.

Als Schmela dem westdeutschen Publikum 1957 erstmals die monochromatische Malerei vorstellte, bestand die Reaktion aus Schock und Verachtung: Klein wurde als Scharlatan abgetan und Schmela als Hochstapler beschimpft. Karl Ruhrberg, damals Feuilletonredakteur der *Düsseldorfer Nachrichten*, beschuldigte Schmela, mit einem *succès de scandale* zu liebäugeln und ein argloses Publikum über den Tisch ziehen zu wollen, indem er es glauben machte, Klein stehe für eine intellektuelle und visuelle Weiterentwicklung in der zeitgenössischen Kunst, wobei er die Präsentation von dessen Bildern mit dem Festumzug im Märchen *Des Kaisers neue Kleider* verglich.²⁴ Im Jahr 1965 allerdings brachte man Kleins Schaffen und anderen Ansätzen, die sich mit dem (weißen) Monochrom beschäftigten, nur wenig Interesse entgegen. Die Sammlerin Stella Baum, die Beuys' *Fisch* und *Wurst* aus der Schau von 1965 erwarb, erinnert sich, dass die Ausstellung viel weniger schwer und schockierend daherkam als Kleins Debüt von 1957: Für viele der Künstler wirkte das Thema Weiß da schon fast nostalgisch, hatten doch die meisten von ihnen bereits »seit Jahren mit der Farbe Weiß gearbeitet«.²⁵

Tatsächlich hatte Uecker seit 1957 mit seinen »übernagelten« Achromes experimentiert, von denen zwei an den Wänden der Galerie zu sehen waren. Er hatte damit die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur zu thematisieren versucht – das Spiel zwischen der flachen zweidimensionalen Ebene der Gemäldeoberfläche und der dreidimensionalen Realität von

24 Karl Ruhrberg, »Skandal belebt das Geschäft« mag er denken«, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 04.06.1957. Ruhrberg veröffentlichte diesen Artikel nochmals 1987 in seinem Buch über Schmela, um auf seinen eigenen Irrtum bei der Beurteilung von Klein und Schmela hinzuweisen.

25 Baum 2011 (wie Anm. 19), S. 72 [Rückübersetzung des Zitats aus dem Englischen durch M.A.].

geschnittenem Gewebe, das auf einen hölzernen Träger gespannt und auf diesem festgenagelt wird. Die Verwendung der Nägel bei Uecker ermöglicht ein Nachdenken über das Gemälde als Bild, physischer Gegenstand und Konzept – als materielles und immaterielles, physisches und metaphysisches Objekt. Für Uecker fungierte der im selben Weiß wie der Untergrund angemalte Nagel als Mittel, durch das die/der Betrachtende körperlich eingebunden werden konnte – die Bewegung der/des Betrachtenden in Richtung des Werks, um es herum sowie durch es hindurch aktiviert und animiert dieses im dynamischen Wechselspiel von Licht und Schatten. Neben der Herstellung eines »neuen Daseins«, das sich der/dem sorgfältig Betrachtenden erschließt, hängt Ueckers Werk eng mit einer prozessbasierten Beschäftigung mit dem Material zusammen: Für ihn war die repetitive Handlung des Hämmerns ein (auf östlichen Traditionen aufbauender) meditativer Akt, der jegliches Denken unterbindet und einen mentalen Raum vollkommener Leere eröffnet.

In einem Vortrag im Jahr 1961 wies Uecker auf die kulturellen Resonanzen von Weiß hin: »Das Weiß wurde von allen bekennenden Monisten (uns bekannt als Mönche) in verschiedenen Kulturen als absolute Seinerfahrung angestrebt, wo sich die Grenzen zwischen Sein und Nichtsein verwischen und ein neues Dasein auftaucht.«²⁶ Kleins Idee aufgreifend, das Monochrom sei eine Aufzeichnung des Seienden, bekräftigte Uecker, dass der Reiz von Weiß gerade in seiner Universalität liege, das heißt, in seiner Relevanz und Bedeutung für spirituelle Praktiken inklusive jener, die in der westlichen Gesellschaft vorherrschen, aber nicht beschränkt auf

diese. Uecker stand mit seinen Ausführungen nicht alleine da; zahlreiche in Weiss-Weiss vertretene Künstler hatten sich explizit zur Farbe Weiß geäußert, und Texte wie Manzonis »Libera dimensione« (Freie Dimension, 1960), Fontanas »Manifesto bianco« (Weißes Manifest, 1946) oder de Vries' »Wit is overdaad« (Weiß ist übermäßig, 1960) bringen Gedanken zum Ausdruck, die denen von Dansaekhwa nicht unähnlich sind. Manzonis Begriff des Achrome als Ort, an dem Künstler*innen »das Behältnis leeren« und dabei »die Oberfläche freisetzen« könnten, wäre für nahezu alle Arbeiten in *Five Korean Artists, Five Kinds of White* eine zutreffende Charakterisierung.

Worin sich Weiss-Weiss samt des Narrativs, das sich um die Ausstellung gebildet hat, allerdings von der Ausstellung in Tokio unterscheidet, ist das Fehlen eines jeglichen Verweises auf einen nationalen Stil. Schmela ordnete Künstler*innen nicht nach ihrer geografischen Herkunft ein, sondern sorgte vielmehr dafür, dass sich ihre Arbeiten als eigenständige Unterfangen mischen konnten und so Teil eines Ländergrenzen überschreitenden kollektiven Ganzen wurden. Die in Schmelas Galerie vertretenen Künstler*innen arbeiteten in der Nachkriegszeit bewusst mit künstlerischen Identitäten, die frei und unbelastet von national(istisch)en Ideologien oder Deutungen waren, und dass Schmela achromatische Gemälde, Skulpturen, gefundene Objekte und Zeichnungen von Künstler*innen aus Italien, Spanien, den Niederlanden, Frankreich, Belgien, der Schweiz und Deutschland zusammenführte, deutet darauf hin, dass sie in der Lage waren, ein auf ästhetischen und konzeptuellen Affinitäten beruhendes transeuropäisches Netzwerk zu etablieren.

26 Günther Uecker, »Vortrag über Weiß« (1961), in: ders., *Schriften: Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, hrsg. von Stephan von Wiese, St. Gallen 1979, S. 106–107.

Das Kunstwerk als Welt mit eigenen Regeln

Es überrascht vielleicht nicht, dass es in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg trotz der Besonderheiten, die Kunstschaaffende in ihren jeweiligen Ländern erlebten, in Europa und Ostasien eine über das Länderspezifische hinausgehende gemeinsame gelebte Erfahrung gab. Und in der Tat verkündete der Dichter Alain Jouffroy 1957 in der »Spezialausgabe Paris« des *Arts Magazine*: »Wir leben nicht mehr in einem nationalstaatlichen Maßstab: Die gegenseitige Durchdringung der Kulturen und die Internationalisierung der Ideen – dies ist die eigentliche Revolution des 20. Jahrhunderts; und alle Versuche, einzelne Schulen nach ihrer Herkunftsstadt oder der örtlichen Tradition zu differenzieren, entstammen einer meiner Meinung nach überholten und überflüssigen Konzeption von Kunstgeschichte.«²⁷ Jouffroy stellte die Idee infrage, dass die Nation ein entscheidender Faktor für kunstgeschichtliche Untersuchungen sei, und plädierte stattdessen für eine individualistischere und zugleich internationalere Definition von Kunst. Ganz offenkundig entsprachen die ZERO-Künstler*innen Jouffroys Haltung, indem sie durch gemeinsame künstlerische Zielsetzungen und Standpunkte darauf hinarbeiteten, nationale Interessen zugunsten des Internationalen zu unterlaufen.

Doch die Fähigkeit, im Rahmen des Diskurses um die westliche Nachkriegskunst die Vorstellung eines nationalen Kulturerbes abzulehnen oder zu unterlaufen, dient nur dazu, auf die eigene privilegierte Position hinzuweisen – denn vielleicht mit Ausnahme der nationalsozialistischen Besatzungserfahrung zahlreicher europäischer Länder blickten die meisten Staa-

ten des europäischen Kontinents nicht auf eine Geschichte als Kolonisierte, sondern als Kolonisatoren zurück. Die Dansaekhwa-Künstler hingegen mussten damit zurechtkommen, dass sie in ein Land hineingeboren worden waren, das mit einer gerade erst zu Ende gegangenen Besatzungsgeschichte zu kämpfen hatte: Eine Zeit, in der die japanischen Besatzer versucht hatten, die koreanische Kultur auszulöschen, unter anderem durch das Verbannen der koreanischen Sprache aus den Schulen, das Verbrennen von über zweihunderttausend historischen Archiven und den Zwang zum Annehmen japanischer Nachnamen. Sie standen vor der Frage, wie sie sich ihre bis vor Kurzem von der vollständigen Vernichtung bedrohte kulturelle Identität zurückholen konnten, strebten aber gleichzeitig auch danach, neue, den provinziellen Maßstab verlassende Ansprüche auf kulturellem Gebiet zu erheben. Die komplizierte Beziehung Koreas zur einstigen Besatzungsmacht ist selbst im Namen und in der Idee von Dansaekhwa enthalten; die eigentliche Namensfindung für die Kunstbewegung sowie deren Charakterisierung als archetypisches koreanisches Phänomen fanden zuerst im japanischen Kontext statt, nämlich anlässlich der Ausstellung in Tokio 1975.

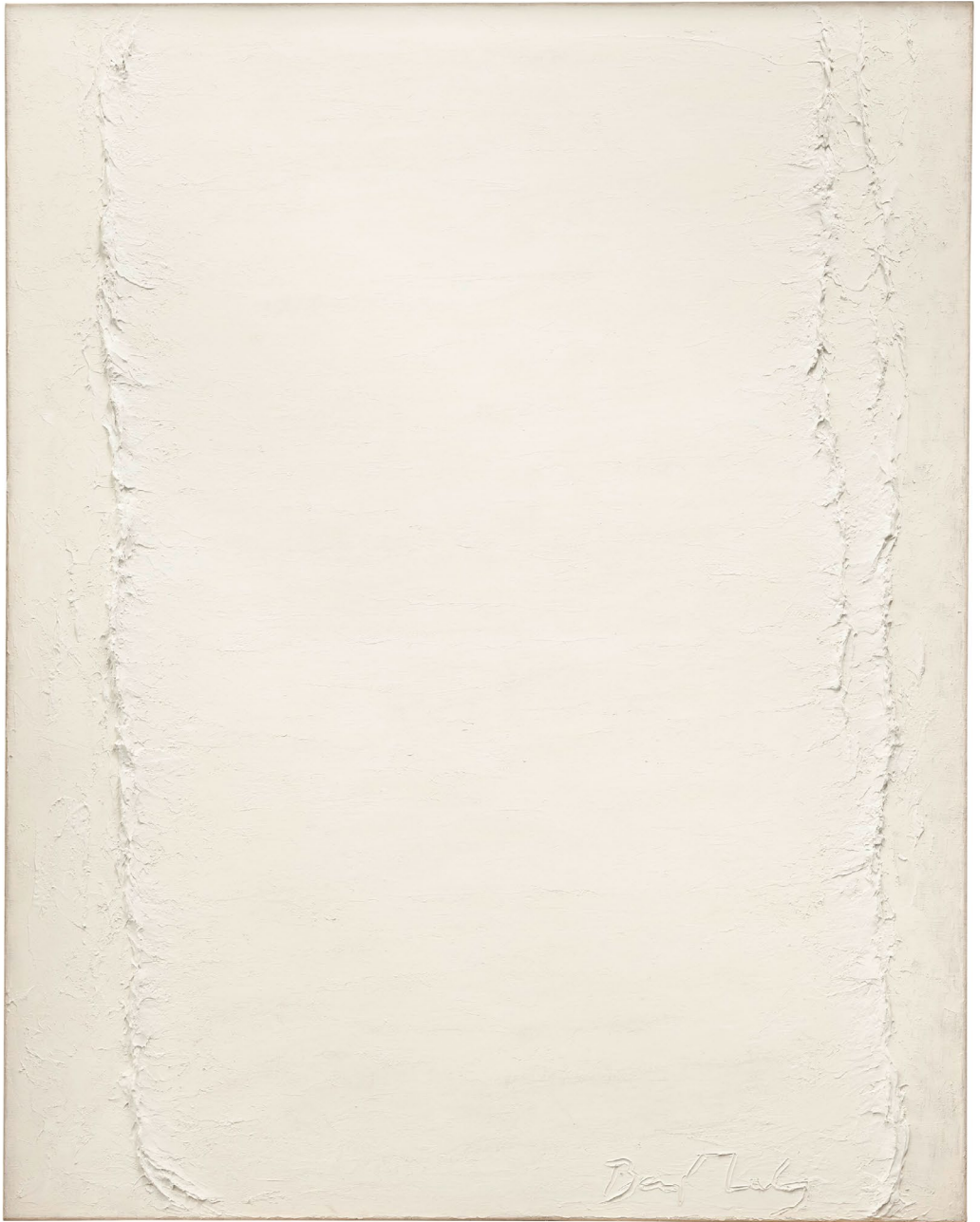
Ausstellungen können historische Gradmesser sein, die nicht nur künstlerische Trends, sondern auch aktuelle kuratorische und geistige Entwicklungen anzeigen. Ihre – geistigen, ästhetischen und empirisch erfahrbaren – Räume können Veränderungen bewirken, indem sie transkulturelle Dialoge anstoßen und durch jenes altbewährte Kernanliegen der Kunstgeschichte – den visuellen Vergleich – aufschlussreiche Begegnungen anstoßen. Auch wenn die in diesem Aufsatz besprochenen Werke nicht wie ursprünglich geplant im Rahmen einer

27 Alain Jouffroy, »A Poet's View«, in: *Arts Magazine*, 31, Nr. 9, Juni 1957, S. 28.

Ausstellung gemeinsam gezeigt werden konnten – eine Begegnung von ZERO und Dansaekhwa in den Ausstellungsräumen der ZERO foundation wurde durch die Maßnahmen zur Eindämmung einer verheerenden globalen Pandemie verhindert –, kann zumindest die vorliegende Publikation als virtuelle Ausstellung fungieren, als imaginärer Raum, der auf kraftvolle Resonanzen zwischen diesen zwei vague definierten Bewegungen hinweisen kann, die jeweils beide durch Standpunkte und ästhetische Anliegen zusammenfanden, die von den jeweiligen Künstler*innen geteilt wurden. Beide

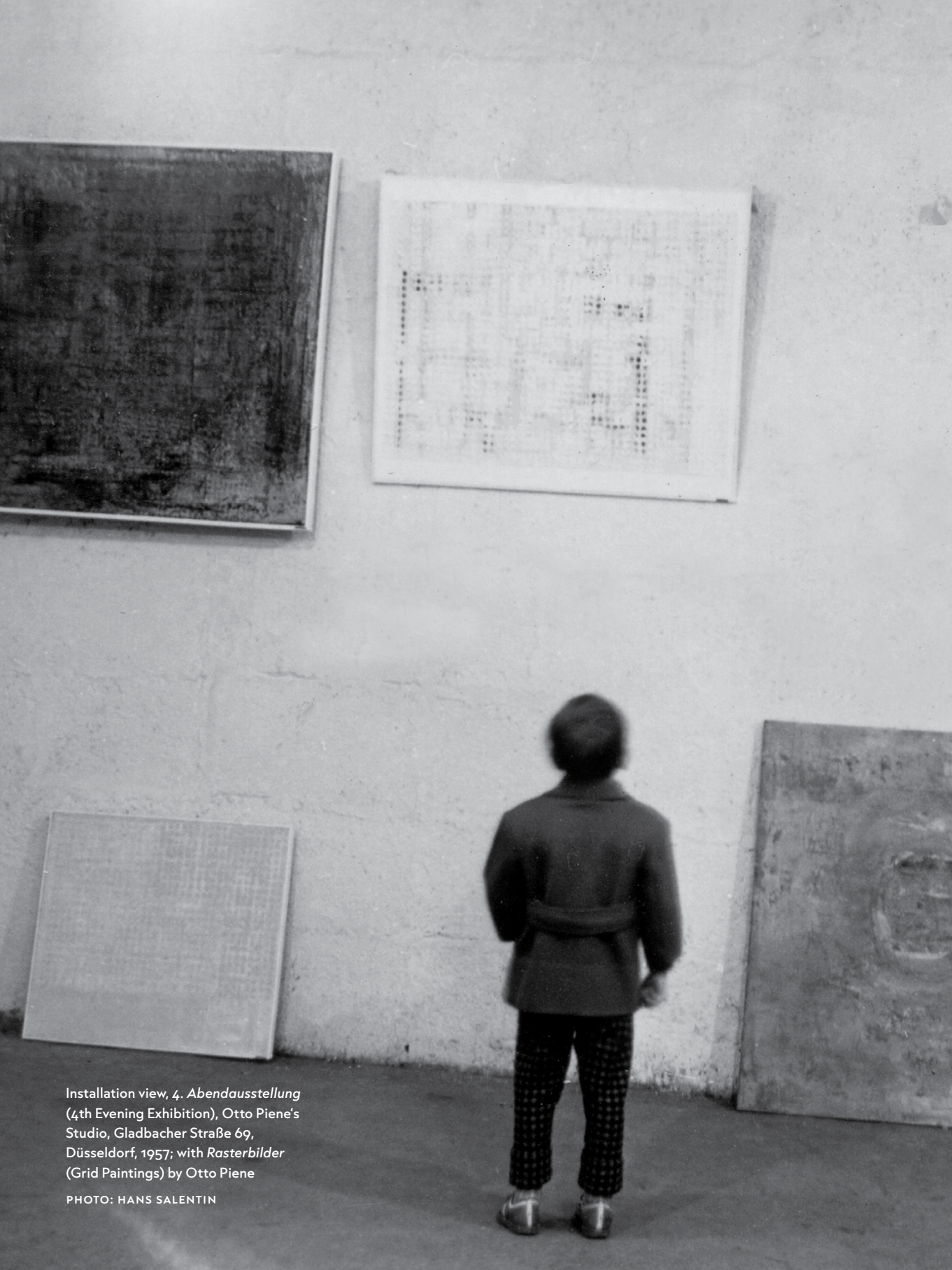
Gruppen beruhten eher auf gemeinsamen Standpunkten und Zielsetzungen denn Dogmen und Ideologie, und an beiden ist der zusehends globalere Maßstab von Konflikten ablesbar, die sich in ihrer Nähe oder geografisch weit entfernt abspielten, ein Maßstab, auf den die Sphäre der Kunst zwangsläufig reagieren musste. Es scheint, als ob die ZERO- und Dansaekhwa-Künstler*innen sich von vergleichbaren Schaffensbereichen aus auf den Weg gemacht haben, um, wie es Manzoni formulierte, »erfolgreich eine Welt zu errichten, die nur nach ihren eigenen Regeln zu bemessen ist.«²⁸ ●

28 Piero Manzoni, »For the Discovery of a Zone of Images« (Frühjahr 1957), in: *Azimuth*, Nr. 2, 1960, Wiederabdruck in *Piero Manzoni*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1974, S. 17.



Hermann Bartels, *Ohne Titel (#90)*,
1961, resin paint on canvas,
94.5 × 94.5 cm, Hubertus Schoeller Stif-
tung, collection of Leopold-Hoesch-
Museum & Papiermuseum, Düren

PHOTO: ZERO FOUNDATION,
DÜSSELDORF, AND POHANG MUSEUM
OF STEEL ART, POHANG



Installation view, 4. *Abendausstellung*
(4th Evening Exhibition), Otto Piene's
Studio, Gladbacher Straße 69,
Düsseldorf, 1957; with *Rasterbilder*
(Grid Paintings) by Otto Piene

PHOTO: HANS SALENTIN

Experimental Techniques and Innovative Material Explorations in the Works of ZERO and Dansaekhwa

Romina Dümler

Zero—this was the term chosen by Heinz Mack and Otto Piene in 1957/58 for their artistic endeavors and ultimately also their core group, which in 1961 expanded to include Günther Uecker. It stands for a new beginning, a point zero from which they wanted and were able to venture quite freely into the realm of art. At the same time, it was also a (new) beginning after the great caesura of 1945—the end of National Socialist rule and World War II.

However, the term ZERO is also associated with and includes artists from different countries of origin who came together in various configurations for joint exhibition activities from the late 1950s through the 1960s. What united them was not so much a common aesthetic—although there was indeed a shared in-

terest in the renewal of painting, pushing it into an expanded abstraction, the nonrepresentational, and even completely monochrome paintings, especially in the early years. Painters such as Heinz Mack, Günther Uecker, Yves Klein, Walter Leblanc, Piero Dorazio, Jan Schoonhoven, and Piero Manzoni—to name but a few—found approaches to painting that were largely based on the withdrawal of painterly gestures in favor of structural principles, the play of light on color, and spatial and temporal processes.¹

Painters on the Asian continent also sought new paths, including in South Korea, which was likewise affected by severe social disruption, namely the Japanese occupation from 1905 to 1945 and the Korean War from 1950 to 1953 and the attendant societal consequences. The term

¹ See Ulrike Schmitt, *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der Zero-Künstler 1957–67* (PhD diss., Universität zu Köln, 2013), and in particular the basic principles for ZERO she identifies on page 171.

Dansaekhwa, which literally means “painted in a single color”² or “monochrome painting,”³ encompasses numerous Korean artists who turned toward an abstract or nonrepresentational style of painting. It is considered the first artistic movement in Korea that rejected the representative qualities of painting as well as its execution with a brush. Artists such as Lee Ufan, Park Seo-Bo, Chung Chang-Sup, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo, and others exhibited together and exchanged ideas, but unlike the ZERO movement the *Dansaekhwa* artists were grouped as a result of aesthetic and formal similarities: all the works are characterized by neutral colors such as white, black, or earth tones, and the backgrounds of their paintings, though treated with a variety of techniques, can be interpreted as monochromatic.⁴

After these brief characterizations, an “encounter” *with* and *in* the monochrome painting seems to be a good way to conflate works by ZERO and *Dansaekhwa* artists. However, the use of monochrome should not be—as is usually the case—reduced to a suppression of subject in favor of color effect; rather, the focus will be on the associated reduction of the means of painting and the predilection for experimental processes and techniques.

In contrast to the dominant research focus, which interprets the works primarily against the backdrop of pictorial and color effects, artistic concepts, and ideational statements, this text proposes to discuss, through a comparative lens, the relationship between material and production processes in the artistic works of Otto Piene, Ha Chong-Hyun, Oskar Holweck, and Kwon Young-Woo. This creates dialogues between the works that stray from the beaten art-historical paths to the monochrome image.⁵

It is only in the last twenty years or so that art history has devoted itself increasingly to the material in art, its inscribed semantics and narratives.⁶ A fundamental realization of so-called material aesthetics is the destabilization of the dualism of spirit and matter and thus the preeminence of the artistic concept over the lower-ranking material and production processes.⁷ In this context, Magdalena Bushart postulates the necessity of thinking about materials and processes together, since the latter have just as much of an impact as the materials used. This approach establishes a new perspective on artists’ work and its inscription in historical production paradigms.⁸

With regard to works by ZERO, there has to date been scant analysis of the aesthetics

2 Yisoon Kim, “*Dansaekhwa*: Aesthetics of Korean Abstract Painting,” in *Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction*, ed. Y. S. Chung et al. (London: Phaidon, 2020), 73–95, here 75.

3 The term was introduced by art critic Yoon Jin Sup in 2000 and established over the course of several group exhibitions. See Kim, “*Dansaekhwa*,” 78. The first and most fundamental study on *Dansaekhwa* to date was presented by Joan Kee in 2013. She uses the spelling “*Tansaekhwa*,” which corresponds to the McCune-Reischauer romanization of Korean characters. For more on the translation and meaning of the term “*Dansaekhwa*,” see Kim, “*Dansaekhwa*,” 75–76.

4 See Kim, “*Dansaekhwa*,” 75.

5 See Beate Epperlein, *Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen* (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 1997).

6 In the German-speaking context, the starting point was the vital research carried out by Monika Wagner and her academic team. The following must be cited here: Monika Wagner, *Das Material der Kunst* (Munich: C. H. Beck, 2001).

7 For a more recent example, see the research of Christian Berger, *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics*, *Studies in Art & Materiality*, vol. 2 (Leiden and Boston: Brill, 2019), 2468–2977.

8 See the lecture “Material & Machen” by Magdalena Bushart, in which she even calls for a “production turn” in art history. The lecture took place on June 7, 2021, and was part of the lecture series “The Future of Art History” at the Institut für Kunstgeschichte at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich.

of the materials and production processes.⁹ The situation is different, however, with regard to Dansaekhwa: in the first English-language study of the group, Joan Kee discusses the tendency toward monochrome in their materials and production aesthetics.¹⁰

Despite these differences in critical engagement with each movement, the following text will put two artists each from South Korean and West German postwar modernism in dialogue with each other.

With the comparative pairing of Otto Piene and Ha Chong-Hyun on the one hand, and Oskar Holweck and Kwon Young-Woo on the other, the focus is on the correlation between a reduced choice of material and the resulting process. This juxtaposition leads to the central question of what relationships exist between the painterly gesture, the distancing from and mechanization of painting processes, and the specific choice of materials along with the corresponding production processes?

Otto Piene and Ha Chong-Hyun

In a black-and-white photograph taken by Charles Wilp in 1957, Otto Piene is looking at one of his so-called *Rasterbilder* (Grid Paintings), closely inspecting the finely sculpted color elevations that structure the mono-

chrome image (fig. 11). Perhaps Piene was dissatisfied with the circular relief effect in certain areas and is in the act of touching up some of the color elevations with his fingers. The photograph might also be evidence of the artist's basic need to touch his now dried painting, since the production process denied him any sensory contact with the canvas.

This suspension of the (painterly) contact between artist and work is a result of the technique Piene himself developed, because the *Rasterbild* shown, like many others from 1957 on, was created using perforated surfaces (copper sheets and poster boards¹¹) through which he applied paint to the image support. By printing with the paint, the painter created a relief defined by the screen's structure. The liquid pigment could only penetrate the canvas where there were recesses in the stencil—and this does not require the touch of the painter's hand.

Piene presented his *Rasterbilder* for the first time at the 4. *Abendausstellung* (4th Evening Exhibition) he organized with Heinz Mack in September 1957.¹² There the gallerist Alfred Schmela saw them and in 1959 fostered their presentation together with Piene's *Lichtballett* (Light Ballet),¹³ a further development of Piene's experiments with semitransparent perforated disks that was closely related to the paintings but in installation form. Instead of paint, the artist allowed light to penetrate

9 In this context, Ulrike Schmitt's 2013 study *Der Doppelaspekt* should be emphasized, whose title and introduction promise to "analyze the ZERO artists' fundamentally new relationship to material"; see *ibid.*, 10. In fact, these hopes are dashed, as Schmitt focuses almost exclusively on the "immateriality," that is, on the pictorial effect of the paintings in line with the statements made by the artists themselves on their desired perception by the viewer. ZERO art, according to her thesis, is created through a "material reduction in favor of an ever stronger emphasis on the factors of space, time, and light." See *ibid.*, 1.

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

11 See Piene's detailed explanations regarding the production of his grid screens in Helga Meister, *Piene. Uecker. Mack. Zero in der Düsseldorfer Szene* (Düsseldorf: Meister, 2006), 27.

12 Ante Glibota, *Otto Piene* (Villorba: Delight Edition, 2011), 27.

13 *Ibid.*, 39.

through the metal grids, thus choreographing configurations that, with the help of rotations, reflections, and other mechanical movements, filled darkened spaces with bright, diverse projections. He applied a similar principle to his *Rauchbilder* (Smoke Pictures), passing candle soot through the same stencils to create drawings on paper. Piene thus adapted his grid technique to a range of artistic media: painting, sculpture, and graphic art.

From a *Rasterbild* to a *Lichtballett*—the Korean artist Ha Chong-Hyun likewise transformed his materials and techniques across different media, although his development went in the opposite direction to that of Piene: influenced by the Japanese Mono-ha (School of Things) movement, a sculptural group that worked with industrial and natural materials, Ha initially devoted himself to sculptural arrangements. He ultimately transferred his material experiments to two-dimensional surfaces, which by no means excluded sculptural effects—quite the contrary: Ha continued his practice in accordance with his own hypothesis that painting has been in a fruitful relational dialogue with sculpture since time immemorial, or as Joan Kee puts it, “One might say that Ha explored painting not because he believed in its autonomy, but because he did not.”¹⁴

Ha took as his starting point the conflation of the two basic constituents of painting—oil paint and the painting ground—and thus in 1974

he began his *Conjunction* series, which continues to this day.

A late example from this series is *Conjunction 95-043* (1995; **fig. 12**),¹⁵ which is set in an exaggerated portrait format of 100 by 45 centimeters. As his painting surface the artist uses a hemp canvas, which has a rather coarse texture and a brownish color that contrasts with the white oil paint. Individual patches of pigment with differing nuances combine to form a “weave” that overlaps in some places and reveals glimpses of the background in others. Toward the lower edge the density of applied paint becomes increasingly frayed, leaving bare a dominant strip. Together with the empty spaces along the other edges of the painting, a circumferential frame of missing paint is created that emphasizes its vertical dimensions. This emphasis is strengthened by the traces of paint that taper downward and also occasionally reveal subtle drip marks.¹⁶

In *Conjunction 95-043* and other paintings in the series, the earliest examples of which were first exhibited at the Myeongdong Gallery in Seoul in 1974,¹⁷ the specific production process of the artist’s paintings is comprehensible. It consists of Ha pressing the paint through the back of the canvas and a “painting” appearing on its front. Only in a second step does Ha in some instances work on the front of the work, at times with paintbrushes, in order—as in some of his works—to blur the impasto and thus create

14 Kee, *Contemporary Korean Art*, 127.

15 The title is composed of the year—the work was made in 1995—and the number of pictures in the series already made in that year—in this case it is the forty-third picture. This has been Ha’s method since the beginning of his series. See Kee, *Contemporary Korean Art*, 134. Oskar Holweck and Kwon Young-Woo, discussed later, also chose similarly technically derived descriptions for their image titles.

16 The traces of paint are the result of a later stretching of the canvases and their upright position during the drying process. Ha often used to work on horizontal canvases, which he attached to four posts. See <https://www.moma.org/collection/works/191856> (accessed August 31, 2021).

17 Lee Phil, “The Non-Painterly Painting of the *Madae* Artist Ha Chong Hyun” (excerpt, first published in *The Aesthetics of Dansaekhwa* [Seoul, 2015], 300–337), in *Dansaekhwa 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, ed. Koo Jin-Kyung et al. (Seoul: Korea Arts Management Service, 2017), 211–20, here 211.

more extensive distributions of color. In other works, he uses the same smudging action to expose thick ridges of accumulations of paint.

Ha's paintings in his early *Conjunction* series and later similarly made works fall exclusively on the brown to gray-white color spectrum and consequently possess little vibrancy, appearing rather dull and restrained.

Piène, on the other hand, used primarily white and other light colors such as silver and yellow in his *Rasterbilder*,¹⁸ precisely because of their intensifying light effect. The reflection on the surface of the picture, created and further amplified by the dots of color, creates the dynamic rhythm of Piène's monochromes and triggers in the viewer's perception a "vibration" in the work—a central concept for Piène's own theories as well as for many other ZERO artists.

Piène's painting *Ein Fest für das Licht* (A Festival of Light, 1958; **fig. 3**) makes this clear. Brilliant sunny yellow dominates the square format, becoming increasingly brighter toward the upper edge of the picture. On closer inspection one is struck by a delicate grid that results from both the dots of paint covering the work and the internal structure that Piène created by repeatedly placing the much smaller sized screen on the canvas. It is the tension that develops from the rigid structure and all-over dynamic, the color gradient and multi-perspective alignment of the dots that makes the painting vibrate visually.

Piène himself describes his work with per-

forated screens as follows: "In the making ... the eye is more important than the hand.... Direct contact of hand-to-paper does not occur," and there is an "observing distance to [his] actions."¹⁹ Here the emphasis is placed on the sense of sight (eye) and the ability to reflect (distance), ultimately the artistic "mind," at the expense of the painterly gesture.

Ha similarly reflects on his production processes, setting himself the goal to "minimize fabrication" and "eliminate the unnecessary."²⁰ The serial character of the *Conjunction* series—which is also conveyed by the sequential numbering of the work titles—in combination with Ha's rhetoric establishes a connection between his artistic work and assembly line production through the idea of mechanized, even industrialized artistic production.

It is thus surprising to see Korean art critics respond to the "manual labor"²¹ in Ha's *Conjunction* series, or to the strong connection between body and artwork.²² Here, in both Piène's and Ha's work, the discrepancy between artistic discourse, its external reception, and the visualization of actual processes clearly emerges. In addition to this disparity is the connection between the historical contexts in which the materials used by Piène and Ha are embedded.

According to an anecdote, Piène's attention was first drawn to perforated sheet metal as a material "when one of his friends, a retailer of lamp fixtures, gave him an order to make

18 Glibota, *Otto Piène*, 27.

19 In this case, he is referring to the *Rauchzeichnungen* (Smoke Drawings); as they are very closely related to the *Rasterbilder* and the *Lichtballetten*, as previously explained, I think this statement can be applied to the *Rasterbilder*. See Otto Piène, "Rauchzeichnungen" (1960), cited in Glibota, *Otto Piène*, 106. Originally published in the catalogue *Otto Piène. Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle, Lichtballett*, exh. cat. Galerie Diogenes (Berlin: Galerie im Atelier, 1960), which was published to mark the exhibition which ran from February 20 to March 15, 1960.

20 Ha during an interview for the 1974 exhibition at Myeongdong Gallery, cited in Kee, *Contemporary Korean Art*, 131.

21 Lee Yil, "Ha Chon Hyun: 'Non-Pictorial Painting'" (first published as a foreword as part of Ha Chong-Hyun's solo exhibition at Hyundai Gallery in 1984), in *Dansaekhwa 1960s–2010s*, ed. Koo et al., 122–23, here 122.

22 Lee, "Non-Painterly Painting," 213–20.

custom lamps.”²³ This story, which can no longer be verified today, is valuable in the sense that it shows how open the artist was to everyday materials and how he used them as inspiration in his search for experimental techniques.

Ha was equally receptive to the industrial and everyday materials that surrounded him at the time. Before his *Conjunction* series, he combined unusual materials such as coil springs or wire mesh with his panel paintings. Not merely a response to a lack of materials due to the Korean War,²⁴ it is instead a testament to Ha’s openness to experimenting with non-traditional art materials in order to further develop his artistic production.

Oskar Holweck and Kwon Young-Woo

If one had to describe Oskar Holweck’s work *9. VIII 58* (1958) in just a few lines, it might read like this: A light surface is covered with numerous conical cracks. In their constant repetition, the forms breaking through the surface dynamize the flat pictorial space and create sculptural effects as well as a fascinating play of light and dark nuances in the midst of the white monochrome (fig. 13). Interestingly, this brief description of the image’s effect—terse as it is—could also apply to the work *74-1* (1974; see fig. 6, artwork on the left wall) by the artist Kwon Young-Woo.

On closer inspection, the two pictures are governed by completely different formats, dynamics, and textures. Whereas Kwon chooses a square sheet of paper as the starting point on which to set his triangular forms, Holweck’s work is in portrait format. Kwon’s forms are also denser at the upper edge of the image, and the tips of the fan-shaped recesses all point toward the lower left side. In contrast, Holweck’s work is dominated throughout by upward-pointing torn forms that decrease in size as the height of the image increases. What is striking about Holweck’s cracks is their distinctly compressed bases, which seem almost forcefully pushed down, whereas Kwon’s consistently large tears form neatly pressed, almost gentle ridges.

These very different sculptural effects do not depend on the technique—both artists work with their bare hands, but also with tools such as (finger-)nails—but essentially on the characteristics of the paper chosen.

Holweck intentionally uses commercially available paper,²⁵ the format and color of which corresponds to industrial production standards. Kwon, on the other hand, uses traditional *hanji* paper (“Korean paper”), which is made from the fibers of mulberry bark and is a commonly used surface for ink painting. *Hanji* can be traced back to the origins of paper: it is based on the first papermaking processes developed in China as early as the second century AD and spread from there to Korea, then to Japan.²⁶ Unlike industrially produced commercial paper,

23 Glibota, *Otto Piene*, 36.

24 For a detailed account of the economic and related general artistic situation with regard to material in Korea, see Kee, *Contemporary Korean Art*, 9–10.

25 “It is always industrially manufactured paper of good but not special quality. For the ink drawings and tear reliefs, he usually uses drawing paper, offset paper, and tracing paper, and for the book objects and diaries, commercially available typewriter paper. He feels a bit ‘uneasy’ about expensive paper.” Marco Bertazzoni, *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung* (Saarbrücken: Institut für Landeskunde im Saarland, 2004), 47.

26 By comparison, paper was not introduced in Europe until the eleventh century, and the first paper mill in Germany was established in Nuremberg in 1390. Industrially manufactured paper in the West has been made from (wood-based) pulp since the middle of the nineteenth century. For more, see “Geschichte des Papiers,” in Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 13–15.

it is not alkaline, but acidic. This affects its texture and tends to make it more translucent, durable, and malleable than industrial paper. The wood-pulp paper used by Holweck, which is inexpensive as well as quick and easy to produce, is more susceptible to decay and yellowing, which explains the current slightly yellowish hue of *g. VIII 58*.

Holweck began working exclusively with paper in 1958.²⁷ Among the diverse material investigations he carried out before his death in 2007, *g. VIII 58* is one of the very early works. One year earlier, in 1957, Heinz Mack and Otto Piene became aware of his works through a reproduction, leading to his close connection with ZERO and his participation in the *8. Abendausstellung – Vibration* (8th Evening Exhibition—Vibration).²⁸ In the following years, Holweck's collective exhibition activities with ZERO continued.

Kwon turned to paper as early as the mid-1950s.²⁹ Initially he experimented with *kaengji*, cheap, grayish newsprint, but switched to *hanji* paper in 1962 and used it consistently thereafter. In his first solo exhibition, at the Shinsegaegae Gallery in Seoul in 1966, he presented exclusively works on paper. The exhibition marked Kwon's departure from the painting traditions of predominant ink painting. In the public per-

ception, his exclusive use of *hanji* was considered rebellious and directed against two things: on the one hand, the cultural and ideational connotations inscribed in ink painting;³⁰ and on the other, its fundamental elements—ink painting seeks to establish a symbiosis between the basic materials of (*hanji*) paper, brush, and ink.³¹ Many artists reflected on these artistic means in their critical examination of their colonial heritage, that is, the Japanese influence on the establishment of artistic schools, on the distinction between painterly media, and, consequently, on the materials considered "appropriate."³² Like other Dansaekhwa artists, Kwon was also trained in this spirit at university.³³ The fact that between 1950 and 1961 he not only increasingly simplified his pictorial subjects but also abandoned the use of brush and paint altogether finally led him to paper as his image carrier. Kwon's steps away from the "categorical bounds imposed by the question of medium on which the Korean art world had so long depended"³⁴ ultimately enabled him to combine traditional ink painting with an innovative abstract painting style—a combination that remained unimaginable for many Korean artists.³⁵

Surprisingly—and this is not the last parallel—Holweck experimented with painting with ink in a systematic and analytical way before

27 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 94–96.

28 *Ibid.*, 98.

29 Kee, *Contemporary Korean Art*, 57.

30 At that time, ink painting—rich in tradition, like oil painting, which was also quite present—was integrated into a dualistic and ideationally connoted system of concepts and values that essentially distinguished between "Western" and "Asian" techniques. Furthermore, in the specific Korean context, there was a differentiation between *yoga* and *nihonga*, which in turn included the dualism between the West and Asia. *Nihonga* painting also means painting with traditional mineral pigments, ink, and silk surfaces, and in Korea this term is strongly associated with the Japanese occupation. For a detailed discussion of this, see Kee, *Contemporary Korean Art*, 39–54.

31 Kee, *Contemporary Korean Art*, 35.

32 *Ibid.*, 40.

33 *Ibid.*, 42.

34 *Ibid.*, 58.

35 *Ibid.*, 43.

exclusively concentrating on paper. Today, the footage captured by the cultural journalist Gerd Winkler gives us clear information about how ink and “paper painting” are connected in Holweck’s work. Winkler’s television program *Optische Konzerte* (Optical Concerts)³⁶ illustrates the self-imposed techniques that determine Holweck’s *Tropfbilder* (Drip Paintings). He can be seen, for example, stretching a sheet of paper across a vertical support surface. A square piece of wood attached parallel to it allows the artist to place his hand on it, hold it steady, and let individual ink drops fall from a pipette onto the sheet at regular intervals. The result is neat lines of drop marks that form a faint grid and differ in dimensions solely due to the force of gravity and the slight difference in the amount of ink applied (fig. 14). As one of several “mechanized” processes, the pipette allows ink to be applied to a painting surface without artistic intervention, which is diametrically opposed to spontaneous gestural work with paint. Winkler also finds that Holweck is acting “cool,” “seemingly dispassionate,” “like a mathematician,”³⁷ but at the same time he forgets to mention that only Holweck’s technique, characterized by automation and repetition, al-

lowed him great freedom, unpredictability, and variability in the pictorial result.³⁸

The art historian Marco Bertazzoni, who has studied Holweck’s oeuvre extensively, emphasizes that no break can be detected in the transition from the ink experiments to the torn pictures.³⁹ On the contrary, just as the “traces” or “signs” of black ink on a white background create stimulating contrasts between light and dark, so too do the tears, cuts, and other sculptural effects on the surface of the paper.

Just as in Kwon’s work, the artist himself—but also critics—considered the move to limiting himself to paper as the sole image component as a liberation: “He [Holweck] ultimately overcame the limits that had been set for him in painting and later also in his use of ink.”⁴⁰

And these limits were not only related to the medium: Holweck felt the desire to reconcile mind and body for artistic production. These thoughts found a spiritually supported resonance in Eugen Herrigel’s *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (*Zen in the Art of Archery*, 1948).⁴¹ Herrigel’s writing about his experiences with Zen Buddhism conveyed to Holweck a spiritual correspondence to the consistent performing of physical actions as well as the desire

36 *Optische Konzerte*, television program by Gerd Winkler containing four workshop reports on the painters Lothar Quint, Bernard Schultze, Oskar Holweck, and Ed Kiönder, first broadcast by Hessischer Rundfunk on May 4, 1965.

37 Holweck himself also used the term “metrical,” an apt choice of words in reference to the ink drawings, which seem like abstract scores. See Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 94. Furthermore, Winkler likely called his television program *Optische Konzerte* (Optical Concerts) for a reason.

38 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 104.

39 *Ibid.*, 92.

40 *Ibid.*

41 Herrigel, who was a visiting philosophy professor in Japan in the 1920s, “uses the example of his own experiences to show how Zen masters, in particular archery masters, spiritualize an activity through constant repetition.” Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 101. Zen Buddhism and its forms of meditation interested Holweck just as much as Christian rituals (such as Gregorian chanting). See Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 100–107. Other ZERO artists, such as Heinz Mack, also read Herrigel’s book and were fond of it.

to merge with one's tools and thus achieve artistic mastery and freedom (of action) in the convergence of body and mind.⁴²

Kwon's work *74-1* (1974), examined in greater detail above, is the first of his new works on paper begun in 1974. It was not only part of his second major survey exhibition at Myeong-dong Gallery in Seoul held that same year, but was also included in the group exhibition *Five Korean Artists, Five Kinds of White* in Tokyo in 1975.⁴³ While in his work from 1966 Kwon tore up various pieces of paper, gluing them together in different grid structures, the work shown in Seoul was created using the opposite process: manual traces are pressed through layers of paper that were glued on top of each other and attached to veneered plywood panels. As the glue soaked through the layers, the upper layers were greatly softened, causing them to tear at the slightest touch. As can also be seen in *74-1*, Kwon manipulates the upright image panel by pressing, scratching, and pulling, and in this way he allows structures to emerge and exposes underlying levels, thus bringing out more nuanced lighter and darker shades of white.⁴⁴

The paper transports this haptic, sensual quality of the artistic process onto the picture

plane. According to Kee, this entails a challenge for the viewer, who is tempted to touch the work.⁴⁵ Bertazzoni likewise attests to Holweck's paintings being inviting to the touch, although their fragility clearly warns against this.⁴⁶ Another author affirms them to be "optically tangible and haptic—concrete" as well as invoking "tactile sensations."⁴⁷ The paper itself, he continues, "comes into its own nature as a skin, a membrane, and, following this characteristic, can refer to other textures, to soft, hard, brittle, fragile, rough, smooth."⁴⁸

Painting: From "What" to "How"

Four artists, two related art movements, two dialogues—to summarize: as different as their individual artistic positions may be, overarching objectives are undoubtedly discernible. All four artists are united by an experimental pursuit of the spectrum of possibilities offered by a selected material or a self-imposed technique.

Piène, Ha, Kwon, and Holweck first and foremost align in their goal of exploring painting as far as possible without the mediating practice of brush and hand. In their time—West

42 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 101–2. This could be followed by further, still unanswered questions about how Zen was received by the ZERO artists. Furthermore, it would be interesting to find out what connections and discrepancies exist between ZERO and Dansaekhwa as far as the reception of Zen is concerned. For example, Kwon said in an interview: "Some people who are interested in the Eastern tradition have noticed a Zen-like quality in my work, and that has been of great importance to me. Their perception of Buddhist Zen, of silence, stillness, and meditation is perhaps the most important point for me." He also emphasizes his continuous work, the way in which he is constantly working on his questions. See interview with Kwon Young-Woo, Kukje Gallery, Seoul, 2017, <https://player.vimeo.com/video/207735315> (accessed August 31, 2021).

43 See also Lauren Hanson's text in this publication.

44 Kee, *Contemporary Korean Art*, 69. The bottom layer is usually painted dark—either wrapping paper-brown or black.

45 *Ibid.*, 65.

46 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 93.

47 Lorenz Dittmann, "Zum Werke Oskar Holwecks," in *Oskar Holweck. Arbeiten 1956–1994*, exh. cat. St. Ingbert 1995, cited in Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 92.

48 *Ibid.*

Germany in the 1950s, Korea in the late 1960s/early 1970s—the radical withdrawal of the painterly gesture was above all in opposition to the gestural abstraction of Art Informel, the artistic environment in which the artists developed their own positions.⁴⁹

By restricting themselves to a few compositional elements—for Kwon and Holweck, paper—the artists discussed here manage to actively address or even shift the confines of artistic media and their systematizations. Piene and Ha, for example, intentionally crossed the boundary between painting and sculpture. Looking at the work of Holweck and Kwon also reveals that it is the actual diverse techniques of manipulating paper that introduce sculptural effects to the monochrome picture surface.

In the end, precise description of the production processes and the resulting pictures made it possible to clarify certain ambivalences. The historical discourse surrounding these artists often contrasts with the actual processes of production: for example, the distancing of

hand and canvas through the intervening grid, as in Piene's work, or by means of the repetitive movements of tearing, as with Holweck and Kwon, is not to be confused with a complete distancing from all physical labor.

This last became clear in Holweck's transfer of the haptic qualities of his production processes to his paintings, which are legible in the material traces. Finally, it became apparent that for the artists considered here there was an increasing importance in the shift of focus from the image subject to the processes and materials, that is, in moving from the "what" to the "how." From the end of the 1950s, the production process became as, if not more, important for artists than the result—a tendency that steadily increased globally in the following decades and led to intermedial diversity and the conflation of genres, techniques, and expanded reflections on art. By focusing on the materials and processes of the experimental approaches to monochrome painting, this development is already quite clear. ●

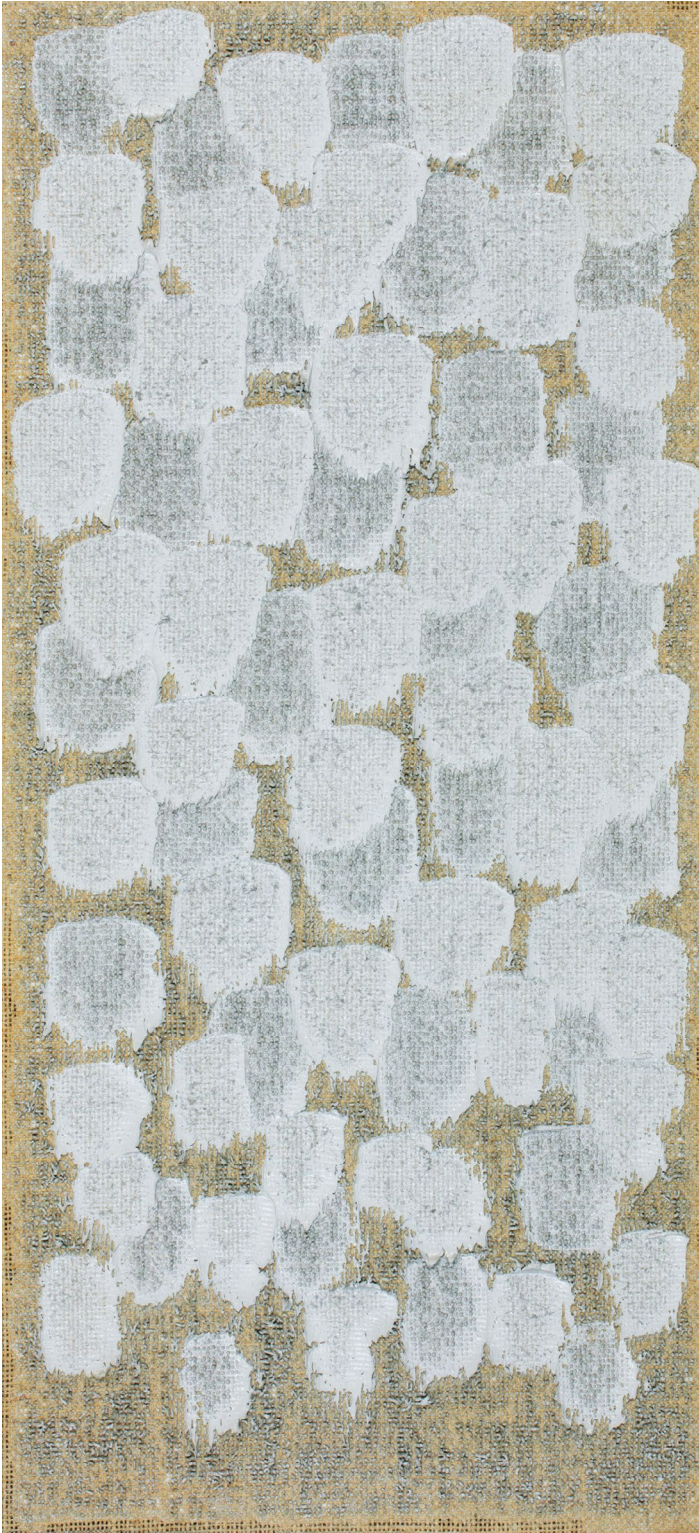
49 Kee, *Contemporary Korean Art*, 122.



↑ Fig. / Abb. 11

Charles Wilp, *Otto Piene in his studio*,
ca. 1957

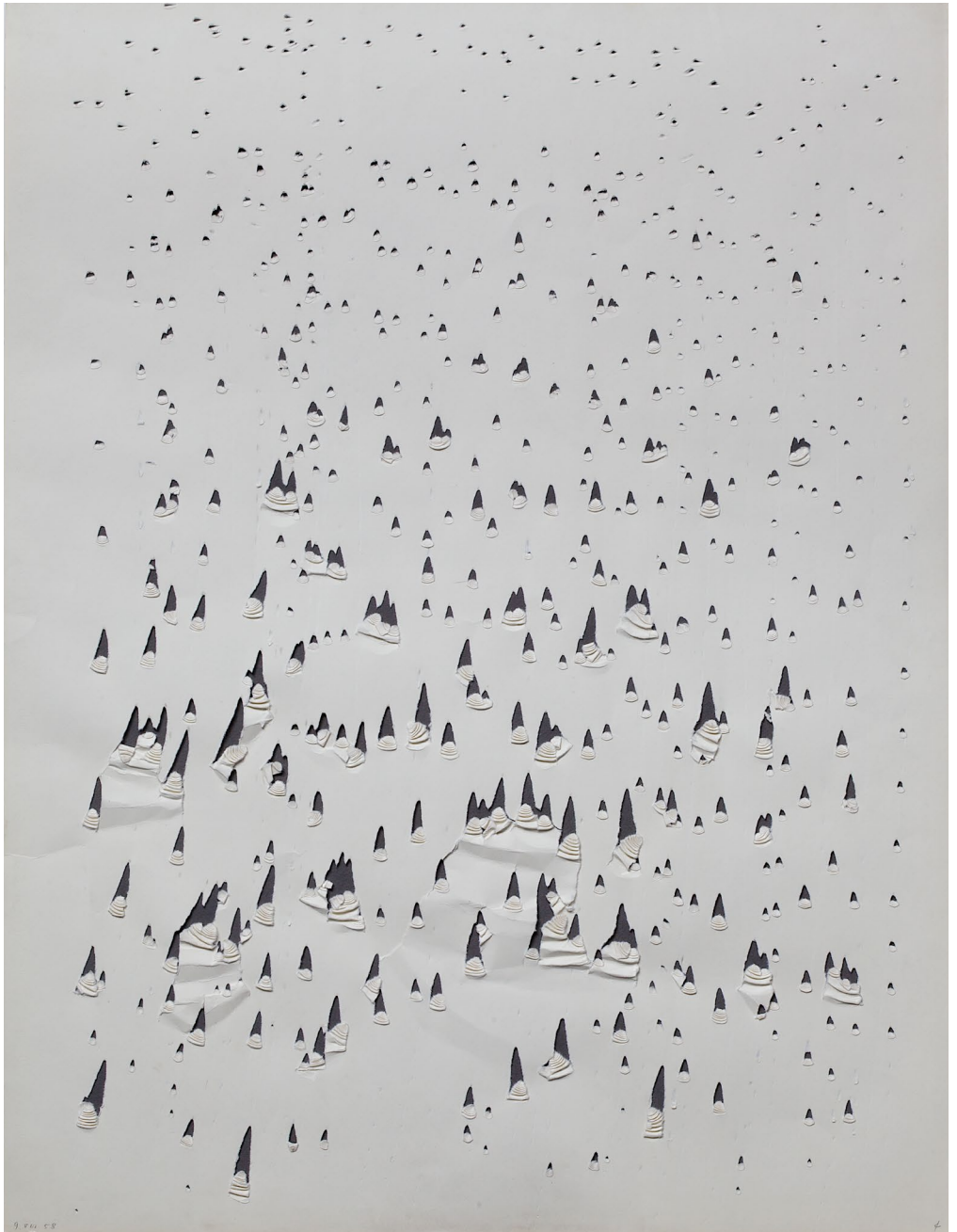
PHOTO: BPK / CHARLES WILP



← Fig. / Abb. 12

Ha Chong-Hyun, *Conjunction 95-043*,
1995, oil on hemp cloth, 100 × 45 cm

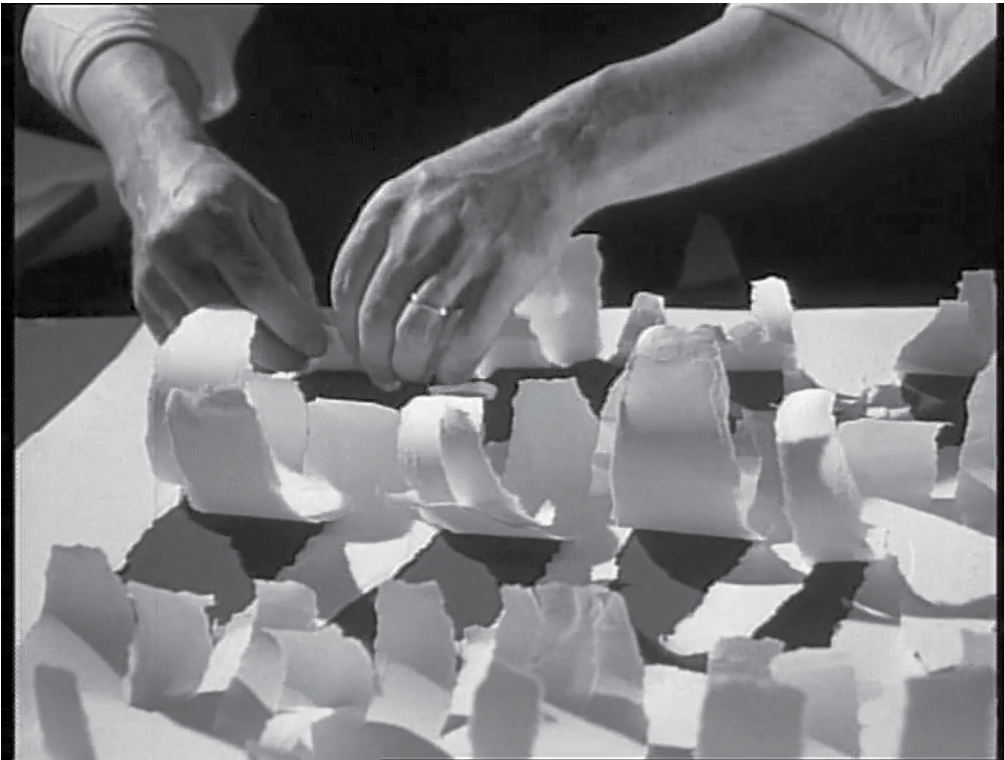
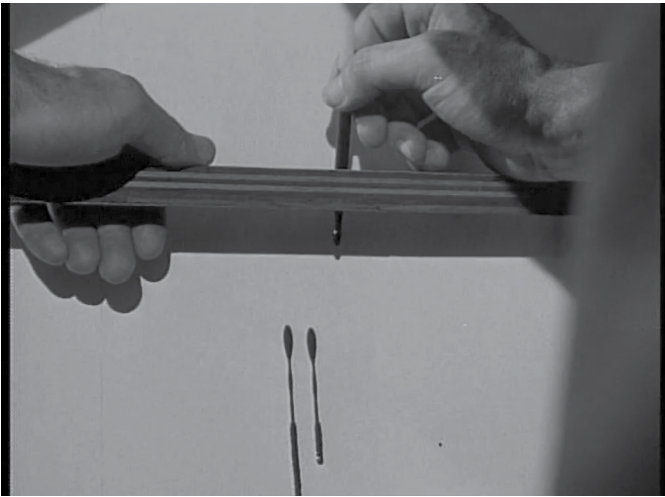
PHOTO: COURTESY K AUCTION



↑ Fig. / Abb. 13

Oskar Holweck, q. VIII 58, 1958,
perforated paper on black
cardboard, 65 × 50 cm, collection of
ZERO foundation

PHOTO: HORST KOLBERG



↑ Figs. / Abb. 14, 15

Oskar Holweck working on his "Tropf- und Reißbilder" (Drip and Tear Paintings), film stills from Gerd Winkler's TV program *Optische Konzerte* (Optical Concerts), 1965

Experimentelle Techniken und innovative Materialerkundungen bei ZERO und Dansaekhwa

Romina Dümmler

Zero – diesen Begriff wählten Heinz Mack und Otto Piene 1957/58 für ihre künstlerischen Bestrebungen und letztlich auch für ihre Kerngruppe, die sich ab 1961 um Günther Uecker erweiterte. Er steht für einen Neuanfang, einen Punkt Null, von dem aus man sich ganz frei in den Bereich der Kunst vorwagen wollte und konnte. Es war zugleich ein (Neu-)Beginn nach der großen Zäsur 1945, dem Ende der Herrschaft der Nationalsozialisten und des Zweiten Weltkrieges.

Unter dem Begriff ZERO werden aber genauso synonym Künstler*innen unterschiedlicher Herkunftsländer subsumiert, die ab den späten 1950er-Jahren und über die 1960er-Jahre hinweg in wechselnden Konstellationen für gemeinsame Ausstellungsaktivitäten zusammenkamen. Was sie einte, war weniger eine

gemeinsame Ästhetik, und doch gab es gerade in den Anfangsjahren ein geteiltes Interesse an der Erneuerung der Malerei in eine erweiterte Abstraktion, hinein ins Ungegenständliche, bis hin zu völlig monochromen Bildern. Maler*innen wie unter anderem Heinz Mack, Günther Uecker, Yves Klein, Walter Leblanc, Piero Dorazio, Jan Schoonhoven, Piero Manzoni – um nur wenige aufzuzählen – fanden Zugänge zur Malerei, die weitestgehend auf der Zurücknahme der malerischen Geste zugunsten von Strukturprinzipien, der Lichtwirkung von Farbe sowie räumlichen und zeitlichen Prozessen basierten.¹

Auch auf dem asiatischen Kontinent suchten Maler*innen nach neuen Wegen, so auch in Südkorea, das ebenfalls von harten gesellschaftlichen Einschnitten betroffen war, etwa

¹ Vgl. Ulrike Schmitt, *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der Zero-Künstler 1957–67*, Diss. Köln, Köln 2013 und insbesondere die Grundprinzipien, die sie für ZERO auf S. 171 herausarbeitet.

der Besetzung durch Japan von 1905 bis 1945 und dem Koreakrieg 1950 bis 1953 sowie deren gesellschaftlichen Folgen. Unter dem Begriff »Dansaekhwa«, der wörtlich übersetzt »in einer einzigen Farbe gemalt«² beziehungsweise »monochrome Malerei«³ bedeutet, werden zahlreiche koreanische Künstler zusammengefasst, die sich einer abstrahierenden bis hin zu einer ungegenständlichen Malerei zuwandten. Sie gelten als erste künstlerische Bewegung in Korea, die die repräsentativen Qualitäten der Malerei sowie deren Ausführung mit einem Pinsel verneinte. Künstler wie Lee Ufan, Park Seo-Bo, Chung Chang-Sup, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo und weitere stellten teils gemeinsam aus und standen in Austausch miteinander, jedoch werden sie im Unterschied zur ZERO-Bewegung aufgrund ästhetischer und formaler Gemeinsamkeiten ihrer Bilder als Dansaekhwa-Gruppe zusammengefasst: Alle Werke zeichnen sich durch neutrale Farben wie Weiß, Schwarz oder Erdtöne aus, ihre Maluntergründe, wenn auch mit den unterschiedlichsten Techniken bearbeitet, werden als monochromatisch aufgefasst.⁴

Eine »Begegnung« mit dem und im monochromen Bild scheint nach diesen kurzen Charakterisierungen ein guter Weg zu sein, Arbeiten von ZERO- und Dansaekhwa-Künstler*innen zusammenzuführen. Nur soll die Monochromie

dabei nicht wie üblich auf ein Zurückdrängen des Sujets zugunsten der Farbwirkung reduziert werden. Vielmehr soll hierbei die Konzentration auf die damit einhergehende Reduktion der Malmittel und die Lust an experimentellen Verfahren und Techniken im Vordergrund stehen.

Im Gegensatz zur dominierenden Blickrichtung der Forschung, die die Arbeiten primär vor dem Hintergrund von Bild- und Farbwirkungen, künstlerischen Konzepten und ideellen Aussagen liest, schlägt dieser Beitrag vor, in einer Gegenüberstellung das Verhältnis von Material und Produktionsprozess in den künstlerischen Arbeiten von Otto Piene, Ha Chong-Hyun, Oskar Holweck und Kwon Young-Woo zu erörtern. So entstehen Dialoge zwischen den Werken abseits ausgetretener kunsthistorischer Pfade zum monochromen Bild.⁵

Erst seit rund zwanzig Jahren widmet sich die Kunstgeschichte zunehmend dem Material in der Kunst, seinen eingeschriebenen Semantiken und Narrativen.⁶ Eine grundlegende Erkenntnis der sogenannten Materialästhetik ist die Destabilisierung des Dualismus von Geist und Materie und damit der Vorrangstellung des künstlerischen Konzepts gegenüber dem niedriger gestellten Material und den Produktionsprozessen.⁷ In diesem Kontext postuliert Magdalena Bushart die Notwendigkeit eines

2 Yisoon Kim, »Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting«, in: Yeon Shim Chung u. a., *Korean Art from 1953, Collision, Innovation, Interaction*, New York 2020, S. 73–95, hier: S. 75.

3 Der Begriff wurde im Jahr 2000 vom Kunstkritiker Yoon Jin Sup eingeführt und im Laufe mehrerer Gruppenausstellungen geprägt. Vgl. Kim 2020 (wie Anm. 2), S. 78. Die erste und bis dato fundamentalste Studie zu Dansaekhwa wurde 2013 von Joan Kee vorgelegt. Sie verwendet die Schreibweise »Tansaekhwa«, die der McCune-Reischauer-Umschrift koreanischer in lateinische Schriftzeichen entspricht. Siehe zur Übersetzung und Bedeutung des Begriffs »Dansaekhwa« weiter: Kim 2020 (wie Anm. 2), S. 75f.

4 Vgl. Kim 2020 (wie Anm. 2), S. 75.

5 Vgl. Beate Epperlein, *Monochrome Malerei: Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen*, Wien 1997.

6 Im deutschsprachigen Kontext machten die grundlegenden Forschungen von Monika Wagner und ihrem akademischen Umfeld den Anfang. Zu nennen ist hier: Monika Wagner, *Das Material der Kunst*, München 2001.

7 Siehe in jüngster Zeit dazu beispielsweise die Forschungen von Christian Berger: *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics* (= *Studies in Art and Materiality*, 2468–2977, Bd. 2), hrsg. von Christian Berger, Leiden, Boston 2019.

Zusammenkens von Material und Verfahren, da Letztere ebenso wenig wertneutral wie die verwendeten Werkstoffe seien. Auf diese Weise eröffne sich ein neuer Blick auf die Arbeit der Künstler*innen und ihre Einschreibung in historische Produktionsparadigmen.⁸

In Bezug auf ZERO-Werke ist eine material- und produktionsästhetische Untersuchung bislang kaum erfolgt.⁹ Anders verhält es sich hingegen bezüglich Dansaekhwa: In der ersten englischsprachigen Studie zu der Gruppe diskutiert Joan Kee die Tendenz zur Monochromie entlang ihrer Materialien und Produktionsästhetik.¹⁰

Trotz dieser Unterschiede in der kritischen Auseinandersetzung mit den jeweiligen Strömungen werden in der Folge je zwei Künstler der südkoreanischen und der westdeutschen Nachkriegsmoderne dialogisch gegenübergestellt.

In der komparativen Paarung von Otto Piene und Ha Chong-Hyun einerseits sowie Oskar Holweck und Kwon Young-Woo andererseits steht die Verknüpfung einer reduzierten Materialwahl mit dem daraus resultierenden Verfahren im Fokus. Diese Gegenüberstellung führt zu der zentralen Frage, welche Relationen zwischen der malerischen Geste, der Distanzierung und Mechanisierung von Malprozessen

und der spezifischen Materialwahl samt entsprechenden Produktionsverfahren bestehen?

Otto Piene und Ha Chong-Hyun

In einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Jahr 1957, aufgenommen von Charles Wilp, ist Otto Piene zu sehen, wie er eines seiner sogenannten *Rasterbilder* entlang feinplastischer, das monochrome Bild strukturierender Farberhebungen aus nächster Nähe inspizierend betrachtet (**Abb. 11**). Piene mag unzufrieden mit der kreisrunden Reliefwirkung einzelner Stellen gewesen sein und bessert mit den Fingern womöglich Farberhebungen nach. Ebenso mag die Fotografie Zeugnis eines grundlegenden Bedürfnisses des Künstlers sein, Hand an sein bereits getrocknetes Bild anzulegen, da ihm die sinnliche Berührung der Leinwand im Produktionsprozess versagt geblieben war.

Jenes Außerkräftsetzen des (malerischen) Kontakts zwischen Künstler und Werk beruht auf Pienes eigens entwickelter Technik, denn das gezeigte *Rasterbild* entstand wie viele weitere ab 1957 mithilfe von perforierten Flächen (Kupferblechen und Plakatkartons¹¹), durch die er Farbe auf den Bildträger aufbrachte. Durch den Farbdurchdruck erzeugte der Maler ein von der Siebstruktur vorgegebenes Re-

8 Vgl. hierzu den Vortrag »Material & Machen« von Magdalena Bushart, in dem sie sogar einen »Production Turn« in der Kunstgeschichte fordert. Der Vortrag fand am 7. Juni 2021 im Rahmen der Vortragsreihe »Zukunft der Kunstgeschichte« am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München statt.

9 Hervorzuheben ist in diesem Kontext Ulrike Schmitts Studie *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der Zero-Künstler 1957–67* von 2013 (wie Anm. 1), deren Titel und Einleitung versprechen, »dieses grundlegend neue Verhältnis der ZERO-Künstler zum Material zu analysieren«, vgl. ebd. S. 10. Tatsächlich werden diese Hoffnungen enttäuscht, da Schmitt fast ausschließlich auf die »Immaterialität«, das heißt auf die Bildwirkung der Malereien gemäß den künstlerischen Selbstaussagen zur erwünschten Wahrnehmung bei den Betrachter*innen eingeht. ZERO-Kunst, so ihre These, entsteht durch »materielle Reduktion zugunsten einer immer stärkeren Gewichtung der Faktoren Raum, Zeit und Licht«, vgl. ebd. S. 1.

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

11 Siehe zur Herstellung von Pienes Rastersieben seine eigenen ausführlichen Erläuterungen in: Helga Meister, *Piene. Uecker. Mack. Zero in der Düsseldorfer Szene*, Düsseldorf 2006, S. 27.

lief. Allein dort, wo die Schablone Aussparungen hatte, drang das flüssige Pigment ohne notwendige Berührung der Malerhand auf die Leinwand.

Piène hat seine *Rasterbilder* erstmalig in der von ihm und Heinz Mack organisierten 4. *Abendausstellung* im September 1957 präsentiert.¹² Dort sah sie der Galerist Alfred Schmela, der 1959 deren gemeinsame Präsentation mit Pienes *Lichtballett* ermöglichte,¹³ einer mit den Malereien eng verwandten, aber installativen Weiterentwicklung von Pienes Experimenten mit semi-transparenten Lochscheiben. Anstelle von Farbe hatte der Künstler Licht durch die Metallraster dringen lassen und damit Anordnungen choreografiert, die mithilfe von Rotation, Spiegelungen und anderen mechanischen Bewegungen abgedunkelte Räume mit hellen, abwechslungsreichen Projektionen füllten. Ein ähnliches Prinzip wandte er bei den »Rauchbildern« an, indem er Kerzenruß durch die gleichen Schablonen leitete und so die Zeichnung auf Papier brachte. Piène deklinierte seine Rastertechnik somit durch eine Bandbreite künstlerischer Medien: Malerei, Skulptur und Grafik.

Von *Rasterbildern* zu *Lichtballetten* – auch der koreanische Künstler Ha Chong-Hyun transformierte seine Materialien und Techniken medienübergreifend, wobei er im Vergleich zu Piène die umgekehrte Entwicklung durchlief: Beeinflusst von der japanischen Bewegung »Mono-ha« (dt.: »Schule der Dinge«), einer bildhauerischen Gruppe, die mit industriellen und natürlichen Materialien arbeitete, widmete sich Ha zunächst skulpturalen Anord-

nungen. Schließlich überführte er seine Materialexperimente auf zweidimensionale Flächen, was keineswegs plastische Effekte ausschloss – ganz im Gegenteil: Ha führte seine Praxis damit entsprechend der eigenen Auslegung weiter, Malerei stehe von jeher in einem produktiven verwandtschaftlichen Austausch mit Skulptur, oder wie Joan Kee es ausdrückt: »Man könnte sagen, dass Ha nicht deshalb mit Malerei experimentierte, weil er an ihre Autonomie glaubte, sondern weil er eben gerade nicht an sie glaubte.«¹⁴

Ha ging von der Zusammenführung beider Grundkonstituenten der Malerei – Ölfarbe und Malgrund – aus und begann damit 1974 seine bis heute anhaltende *Conjunction*-Serie. Ein spätes Beispiel daraus ist *Conjunction 95-043* (1995, **Abb. 12**),¹⁵ das im steilen Hochformat von 100 × 45 Zentimeter angelegt ist. Als Malgrund verwendet der Künstler Leinwandstoff aus Hanf, der sowohl eine recht grobe Struktur als auch eine bräunliche Färbung aufweist, die einen Kontrast zur weißen Ölfarbe bildet. Auf ihm verbinden sich einzelne, in ihren Nuancen differierende »Farbflecken« zu einem Gewebe, das sich an manchen Stellen überlappt und an anderen die Sicht auf den Malgrund freigibt. Zum unteren Rand hin franzt die Dichte der Farbaufträge immer weiter aus, sodass ein dominanter Streifen unbearbeitet stehen bleibt. Zusammen mit den Leerstellen an den restlichen Bildrändern entsteht ein umlaufender Rahmen aus fehlender Farbe, der die vertikale Ausdehnung betont. Verstärkt wird diese Emphase durch die sich nach unten verjüngenden Farbspuren,

12 Ante Glibota, *Otto Piène*, Villorba 2011, S. 27.

13 Ebd., S. 39.

14 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 127.

15 Der Titel setzt sich zusammen aus der Jahreszahl – das Werk ist im Jahr 1995 angefertigt worden – sowie der Anzahl der bereits in ebendiesem Jahr angefertigten Bilder der Serie – in diesem Falle ist es das 43. Bild. Ha verfährt seit Beginn seiner Serie so. Siehe Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 134. Auch Oskar Holweck und Kwon Young-Woo, auf die weiter unten eingegangen wird, wählen für ihre Bildtitel ähnlich technisch hergeleitete Bezeichnungen.

die zudem vereinzelt dünne Tropfspuren aufweisen.¹⁶

In *Conjunction 95-043* und in weiteren Bildern der Serie, deren früheste Beispiele 1974 in der Myeongdong Gallery in Seoul zum ersten Mal ausgestellt wurden,¹⁷ ist der spezifische Produktionsprozess seiner Bilder nachvollziehbar. Dieser besteht darin, dass Ha die Farbe durch die Rückseite der Leinwand presst und auf der Schauseite (s)eine »Malerei« erscheint. Erst im zweiten Schritt bearbeitet Ha in manchen Fällen die Vorderseite, mal mit Pinsel und Bürsten, um – wie in einigen Arbeiten – die pastose Farbigkeit zu verwischen und so großflächigere Farbverteilungen zu erzeugen. In anderen Arbeiten exponiert er gerade durch das Verwischen dicke, pastose Grate von Farbmaterialeinsparungen.

Has Bilder der frühen *Conjunction*-Serie und spätere in dieser Tradition angefertigte Beispiele bewegen sich ausschließlich im braunen bis hin zum grau-weißen Farbspektrum und besitzen folglich wenig Leuchtkraft, wirken eher matt und zurückhaltend.

Piense dagegen verwendete in seinen *Rasterbildern* mehrheitlich Weiß und andere helle Farben wie Silber und Gelb,¹⁸ gerade wegen ihrer verstärkenden Lichtwirkung. Die so erzeugte und zusätzlich durch die Farbnoppen intensivierte Reflexion auf der Bildoberfläche bewirkt die Dynamisierung und Rhythmisierung

von Pienes Monochromen und löst in der Betrachter*innenwahrnehmung eine »Vibration« im Bild aus – ein zentraler Begriff für Pienes eigene Theoriebildung sowie für viele andere ZERO-Künstler*innen.

Pienes Malerei *Ein Fest für das Licht* (1958, **Abb. 3**) macht dies anschaulich. Auf dem quadratischen Format dominiert strahlendes Sonnengelb, das zum oberen Bildrand hin zunehmend heller wird. Bei näherem Hinsehen fasziniert eine feine Rasterung, die sich sowohl aus dem All-Over der Farbnoppen ergibt als auch aus der Binnenstruktur, die daraus resultiert, dass Piense sein viel kleineres Sieb immer wieder hintereinander auf die Leinwand legte. Es ist das Spannungsgefüge, das sich aus rigider Struktur und dynamischem All-Over, Farbverlauf und multiperspektivischer Noppenausrichtung entwickelt, welches das Bild optisch vibrieren lässt.

Piense selbst beschreibt seine Arbeit mit Lochsieben wie folgt: »Bei der Entstehung [...] ist das Auge wichtiger als die Hand [...]. Eine direkte Berührung zwischen der Hand und dem Papier kommt gar nicht zustande«, es entstehe eine »Distanz zum eigenen Tun«.¹⁹ Hier werden Gesichtssinn (Auge) und Reflexionsvermögen (Distanz), letztendlich der künstlerische »Geist«, zu lasten der malerischen Geste diskursiviert.

Ähnlich reflektiert Ha seine Produktionsprozesse, wobei er sich das Ziel setzt, »den Herstel-

16 Die Farbspuren entstehen durch eine spätere Aufspannung der Leinwände und ihre Aufrechtstellung während des Trocknungsprozesses. Zuvor arbeitete Ha oft mit liegender Leinwand, die er auf vier Pfosten befestigte. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/191856> (zuletzt aufgerufen am 31.08.2021).

17 Phil Lee, »The Non-Painterly Painting of the *Madae* Artist Ha Chong Hyun« (Auszug, erstmals veröffentlicht in *The Aesthetics of Dansaekhwa*, Seoul 2015, S. 300–337), in: *Dansaekhwa 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, hrsg. von Jin-Kyung Koo u. a., Seoul 2017, S. 211–220, hier S. 211.

18 Glibota 2011 (wie Anm. 12), S. 27.

19 Er nimmt in diesem Fall Bezug auf die eng verwandten *Rauchzeichnungen*; da sie wie zuvor dargelegt sehr eng mit den *Rasterbildern* und den *Lichtballetten* verwandt sind, kann diese Aussage meines Erachtens auf die *Rasterbilder* übertragen werden. Vgl. Otto Piene, »Rauchzeichnungen«, zit. n. Glibota 2011 (wie Anm. 12), S. 106. Ursprünglich erschienen im Katalog *Otto Piene, Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle, Lichtballett*, Ausst.-Kat. Galerie Diogenes, Berlin 1960, der anlässlich der Ausstellung erschien, die von 20. Februar bis 15. März 1960 stattfand.

lungsprozess zu minimieren« und »Überflüssiges wegzulassen«.²⁰ Der serielle Produktionscharakter der *Conjunction*-Serie, der sich zusätzlich durch die fortlaufende Nummerierung der Werktitel vermittelt, stellt in Verbindung mit Has Rhetorik durch die Idee einer mechanisierten, gar industrialisierten Kunstproduktion einen Zusammenhang zwischen seiner künstlerischen Arbeit und Fließbandproduktion her.

Umso mehr verwundern Stimmen aus der koreanischen Kunstkritik, die in Bezug auf Has *Conjunction*-Serie von »Handarbeit«²¹ und einer starken Verbindung zwischen Körper und Bild sprechen.²² Sowohl bei Piene als auch bei Ha zeigt sich hier eine deutliche Diskrepanz zwischen der eigenen Positionsbestimmung durch die Künstler, deren externer Rezeption und den tatsächlichen konkreten Vorgängen. Zu dieser Widersprüchlichkeit gesellen sich die historischen Kontexte, mit denen die von Piene und Ha herangezogenen, neuen Materialien verbunden sind.

Einer Anekdote zufolge wurde Piene erstmals auf perforierte Bleche als Material aufmerksam, »als einer seiner Freunde, ein Lampenhändler, eine Bestellung für ›kunsthandwerkliche‹ Lampen bei ihm aufgab«.²³ Wertvoll ist diese heute nicht mehr zu belegende Erzählung in dem Sinne, dass sie zeigt, wie offen der Künstler alltäglichen Materialien gegenüberstand und sie als Impuls für seine Suche nach experimentellen Techniken heranzog.

Ebenso aufgeschlossen ist Ha für die seinerzeit ihn umgebenden industriellen und alltäg-

lichen Materialien. Vor seiner *Conjunction*-Serie kombinierte er außergewöhnliche Materialien wie Sprungfedern oder Maschendraht mit seinen Tafelbildern. Dieser Umstand ist nicht allein auf einen Materialmangel infolge des Koreakrieges zurückzuführen,²⁴ sondern zeugt von Has Unvoreingenommenheit, zugunsten einer Weiterentwicklung der eigenen künstlerischen Produktion mit kunstfernen Materialien zu experimentieren.

Oskar Holweck und Kwon Young-Woo

Wenn man Oskar Holwecks Arbeit *9. VIII 58* (1958) in nur wenigen Zeilen beschreiben müsste, dann könnte das so klingen: Eine helle Fläche ist mit zahlreichen konischen Rissen übersät. In ihrer beständigen Wiederholung dynamisieren die durchbrechenden Formen den flachen Bildraum und erzeugen plastische Effekte sowie ein interessantes Spiel aus hellen und dunklen Nuancen inmitten des weißen Monochroms (**Abb. 13**). Interessanterweise ließe sich diese Kurzbeschreibung der Bildwirkung – selbstredend in einer verkürzten Art und Weise – ebenso auf die Arbeit *74-1* (1974, **Abb. 6**, Werk auf der linken Wand) des Künstlers Kwon Young-Woo übertragen.

Bei näherem Hinsehen sind beide Bilder durch völlig unterschiedliche Formate, Dynamiken und Texturen bestimmt. Während Kwon ein quadratisches Blatt als Ausgangspunkt

20 Ha im Zuge eines Interviews für die Ausstellung 1974 in der Myeongdong Gallery, zit. n. Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 131.

21 Yil Lee, »Ha Chon Hyun: ›Non-pictorial Painting‹« (erstmal veröffentlicht als Vorwort anlässlich von Ha Chong-Hyuns Einzelausstellung in der Hyundai Gallery 1984), in: Koo 2017 (wie Anm. 17), S. 122–123, hier S. 122.

22 Lee 2017 (wie Anm. 17), S. 213–220.

23 Glibota 2011 (wie Anm. 12), S. 36.

24 Vgl. für eine ausführliche Darlegung der wirtschaftlichen und, damit verbunden, allgemeinen künstlerischen Situation in Bezug auf Material in Korea: Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 9–10.

wählt, auf welches er seine Dreiecksformen setzt, ist Holwecks Arbeit im Hochformat angelegt. Kwons Formen sind außerdem am oberen Bildrand dichter gesetzt und alle Spitzen der fächerförmigen Aussparungen streben zur linken Unterseite. Im Unterschied dazu ist Holwecks Arbeit durchgehend von nach oben weisenden Rissformen bestimmt, die mit zunehmender Bildhöhe an Größe abnehmen. Auffällig bei Holwecks Rissen ist deren deutlich zusammengestauchte Basis, die nahezu kraftvoll hinuntergedrückt scheint, wogegen Kwons gleichbleibend große Einrissstellen sauber gepresste, fast sanfte Grate bilden.

Diese sehr unterschiedlichen plastischen Effekte hängen nicht von der Technik ab – beide Künstler arbeiten mit bloßen Händen, aber auch mit Hilfsmitteln wie (Finger-)Nägeln –, sondern wesentlich von der Beschaffenheit der gewählten Papiere.

Holweck verwendet ganz intentional handelsübliche Papiere,²⁵ deren Format und Farbigekeit ihren industriellen Produktionsnormen entsprechen. Kwon hingegen benutzt traditionelles *Hanji*-Papier («Koreanisches Papier»), das aus den Fasern der Maulbeerbaumrinde hergestellt wird und gängiger Untergrund für Tuschemalerei ist. *Hanji* führt geradewegs auf die Ursprünge des Papiers zurück: Es basiert auf den ersten Papierherstellungsverfahren, die bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. in China entwickelt und von dort aus nach Korea, dann nach Japan

weitergetragen wurden.²⁶ Es ist im Gegensatz zum industriell hergestellten handelsüblichen Papier nicht alkalisch, sondern sauer. Dies beeinflusst seine Textur und macht es tendenziell lichtdurchlässiger, beständiger und flexibler formbar als industrielle Papiere. Die von Holweck verwendeten Holzschliffpapiere, die kostengünstig, schnell und einfach zu produzieren sind, sind anfälliger für Zerfall und Vergilben, was den heutigen leicht gelblichen Farbton von 9. VIII 58 erklärt.

Holweck hatte 1958 damit begonnen, ausschließlich mit Papier zu arbeiten.²⁷ Unter seinen vielfältigen, bis zu seinem Tod 2007 realisierten Materialerkundungen gehört 9. VIII 58 zu den sehr frühen Arbeiten. Ein Jahr zuvor, 1957, als Heinz Mack und Otto Piene durch eine Reproduktion auf seine Werke aufmerksam wurden, etablierte sich die enge Verbindung zu ZERO, welche zu Holwecks Teilnahme an der 8. *Abendausstellung – Vibration* führte.²⁸ In den Folgejahren setzte sich die gemeinsame Ausstellungstätigkeit mit ZERO fort.

Kwons Hinwendung zu Papier erfolgte bereits Mitte der 1950er-Jahre.²⁹ Zunächst experimentierte er mit *Kaengji*, billigem, gräulichem Zeitungspapier, wechselte ab 1962 zum *Hanji*-Papier und nutzte dieses seither konsequent. 1966 präsentierte er in seiner ersten Soloschau in der Shinsegae Gallery in Seoul ausschließlich Papierarbeiten. Die Ausstellung markierte Kwons Abkehr von den Malereitraditionen der

25 »Es ist immer industriell gefertigtes Papier von guter, aber nicht besonderer Qualität. Für die Tuschezeichnungen und Reißreliefs verwendet er in der Regel Zeichenpapier, Offsetpapier und Transparentpapier und für die Buchobjekte und Tagebücher handelsübliches Schreibmaschinenpapier. Teures Papier ist ihm nicht »geheuer.« Marco Bertazzoni, *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung*, Saarbrücken 2004, S. 47.

26 Zum Vergleich: In Europa wurde Papier erst ab dem 11. Jahrhundert eingeführt, die erste Papiermühle in Deutschland entstand 1390 in Nürnberg. Industriell hergestelltes Papier im Westen wird seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus Zellstoff (basierend auf Holz) hergestellt. Vgl. weiterhin »Geschichte des Papiers«, in: Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 13–15.

27 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 94–96.

28 Ebd., S. 98.

29 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 57.

dominierenden Tuschemalerei. In der öffentlichen Wahrnehmung galt seine ausschließliche Verwendung von *Hanji* als rebellisch und richtete sich gegen zweierlei: Zum einen gegen die in der Tuschemalerei eingeschriebenen kulturellen und ideellen Konnotationen³⁰ und zum anderen gegen ihre Grundlagen: Die Tuschemalerei sucht zwischen den grundlegenden Materialien (*Hanji*-)Papier, Pinsel und Tusche eine Symbiose herzustellen.³¹ Eine Reflexion dieser künstlerischen Mittel erfolgte durch viele Künstler*innen in der kritischen Untersuchung ihres Kolonialerbes, das heißt der japanischen Einflussnahme auf die Etablierung künstlerischer Schulen, auf die Unterscheidung malerischer Medien und entsprechend die als »angemessen« erachteten Materialien.³² Wie andere Dansaekhwa-Künstler wurde auch Kwon in diesem Geiste universitär ausgebildet.³³ Dass er zwischen 1950 und 1961 nicht nur seine Bildsujets immer weiter simplifizierte, sondern auch vom Einsatz von Pinsel und Farbe abließ, führte ihn schließlich zum papierenen Bildträger. Kwons Schritte weg von den »[...] durch die Frage des Mediums auferlegten kategorialen Zwängen, denen die koreanische Kunst so lange ausgeliefert gewesen war«,³⁴ ermöglichten ihm letztlich eine Verbindung von traditioneller Tuschemalerei mit neuartiger, abstrakter Malerei – eine Verbindung, die für viele korea-

nische Künstler*innen weiterhin unvorstellbar war.³⁵

Erstaunlicherweise – und dies ist nicht die letzte Parallele – erprobte Holweck vor seiner ausschließlichen Konzentration auf Papier in systematischer und analytischer Weise die Malerei mit Tusche. Anschauliche Auskunft darüber, wie Tusche- und »Papier-Malerei« bei Holweck zusammenhängen, geben uns heute die bewegten Bilder des Kulturjournalisten Gerd Winkler. Sein Fernsehbeitrag *Optische Konzerte*³⁶ verdeutlicht, von welchen selbst auferlegten Techniken Holwecks *Tropfbilder* bestimmt sind: So ist zu sehen, wie er ein Blatt auf einer vertikalen Trägerfläche aufspannt. Ein parallel dazu befestigtes Vierkantholz erlaubt es dem Künstler, seine Hand aufzulegen, diese ruhig zu halten und in regelmäßigen Abständen einzelne Tuschetropfen aus einer Pipette auf das Blatt fallen zu lassen. Das Ergebnis sind fein säuberlich aufgereichte Tropfenspuren, die eine Rasterspur bilden und sich allein durch die Kraft der Gravitation und die leichte Differenz in der Menge der Tusche in ihrer Ausdehnung unterscheiden (**Abb. 14**). Als eines von mehreren »mechanisierten« Verfahren erlaubt es die Pipette ohne mittel- oder unmittelbare Berührung der Leinwand, Tusche auf einen Malgrund aufzubringen, was einer spontanen gestischen Arbeit mit Farbe diametral entgegensteht.

30 Die traditionsreiche Tuschemalerei war, wie die ebenfalls durchaus präzente Ölmalerei, zu dieser Zeit in ein dualistisches und ideell konnotiertes Begriffs- und Wertesystem eingebunden, das im Wesentlichen zwischen »westlichen« und »asiatischen« Techniken unterschied. Des Weiteren gab es im spezifisch koreanischen Kontext eine Differenzierung zwischen »yoga« und »nihonga«, die wiederum den Dualismus zwischen westlich und asiatisch mit einschloss. »nihonga«-Malerei meint zudem Malerei mit traditionellen mineralischen Pigmenten, Tusche und Seidenmalgründen und ist als Begriff in Korea stark mit der japanischen Besetzung verknüpft. Für eine ausführliche Diskussion dazu siehe Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 39–54.

31 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 35.

32 Ebd., S. 40.

33 Ebd., S. 42.

34 Ebd., S. 58.

35 Ebd., S. 43.

36 *Optische Konzerte*, Fernsehsendung von Gerd Winkler, die vier Werkstattberichte über die Maler Lothar Quint, Bernard Schultze, Oskar Holweck und Ed Kiender enthält. Erstmals ausgestrahlt wurde sie am 4. Mai 1965 im Hessischen Rundfunk.

Auch Winkler befindet, Holweck agiere »cool«, »scheinbar leidenschaftslos«, »wie ein Mathematiker«,³⁷ doch vergisst er zugleich zu erwähnen, dass erst Holwecks von Automatismen und Wiederholungen geprägte Techniken ihm jene große Freiheit, Unvorhersehbarkeit und Variationsfähigkeit im malerischen Bildresultat erlaubten.³⁸

Der Kunsthistoriker Marco Bertazzoni, der Holwecks Œuvre umfassend untersucht hat, betont, dass im Übergang von den Tuscheexperimenten zu den Reißbildern keine Zäsur zu entdecken ist.³⁹ Im Gegenteil, so wie die »Spuren« beziehungsweise »Zeichen« der schwarzen Tusche auf weißem Grund anregende Hell-Dunkel-Kontraste erzeugen, so tun es auch die Risse, Schnitte und andere plastische Einwirkungen auf die Papieroberfläche.

Genauso wie bei Kwon wird sodann der Schritt zur Beschränkung auf Papier als einziger Bildkonstituente vom Künstler selbst, aber auch von Kritiker*innen, als Befreiung gewertet: »Er [Holweck] überwindet letztendlich die Grenzen, die ihm in der Malerei beziehungs-

weise auch später im Umgang mit der Tusche gesetzt waren.«⁴⁰

Und diese Grenzen waren nicht nur medialer Natur: Holweck empfand den Wunsch, Geist und Körper für die künstlerische Produktion in Einklang zu bringen. Einen spirituell untermauerten Widerhall fanden diese Gedanken in Eugen Herrigels *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (1948).⁴¹ Herrigels Schrift über seine eigenen Erfahrungen mit dem Zen-Buddhismus zeigte Holweck einen Weg auf, wie er in der beständigen Ausübung körperlicher Handlungen mit seinen Werkzeugen verschmelzen und so in der Annäherung von Körper und Geist künstlerische Meisterschaft und (Handlungs-) Freiheit erlangen könnte.⁴²

Kwons eingangs näher betrachtete Arbeit 74-1 (1974) ist die erste seiner 1974 begonnenen neuen Papierarbeiten. Sie war nicht nur Teil seiner zweiten großen Überblicksschau in der Myeongdong Gallery in Seoul im gleichen Jahr, sondern ebenso in der für die Historisierung von Dansaekhwa so wichtigen Gruppenausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White*

37 Holweck selbst sprach auch von »metrisch«, eine treffende Wortwahl, auch in Bezug auf die Tuschezeichnungen, die wie abstrakte Partituren anmuten. Vgl. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 94. Nicht umsonst hat Winkler seinen Fernsehbeitrag wohl auch *Optische Konzerte* genannt.

38 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 104.

39 Ebd., S. 92.

40 Ebd.

41 Herrigel, der in den 1920er-Jahren eine Gastprofessur für Philosophie in Japan innehatte, legt »am Beispiel der eigenen Erfahrungen dar, wie die Zen-Meister, im speziellen die Bogenschießmeister, durch die ständige Wiederholung ein und derselben Tätigkeit diese spiritualisieren«. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 101. Der Zen-Buddhismus und seine Meditationsformen interessierten Holweck genauso wie christliche Rituale (etwa gregorianische Gesänge). Vgl. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 100–107. Auch andere ZERO-Künstler wie beispielsweise Heinz Mack lasen Herrigels Buch und waren davon angetan.

42 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 101–102. Hier ließen sich weitere noch ausstehende Fragen nach der Rezeption von Zen unter den ZERO-Künstler*innen anschließen. Weiterhin wäre interessant, welche Verbindungen und Diskrepanzen zwischen ZERO und Dansaekhwa bestehen, was die Rezeption von Zen angeht. So sagte Kwon in einem Interview: »Einige, die sich für die östliche Tradition interessieren, haben eine Zen-artige Qualität in meinem Werk festgestellt, und das war für mich von großer Bedeutung. Ihre Wahrnehmung des buddhistischen Zen, von Stille, Ruhe und Meditation, ist für mich vielleicht der wichtigste Punkt.« Auch er betont seine kontinuierliche Arbeit, das stetige Weiterarbeiten an seinen Fragestellungen. Interview mit Kwon Young-Woo, Kukje Gallery, Seoul 2017: <https://player.vimeo.com/video/207735315> (zuletzt aufgerufen am 31.08.2021).

1975 in Tokio.⁴³ Während Kwon in seinen Arbeiten von 1966 verschiedene Papierstücke zerriss und in diversen Rasterstrukturen aufeinanderklebte, entstanden seine in Seoul gezeigten Werke im umgekehrten Verfahren: Er drängte seine händischen Spuren durch übereinandergeleimte Papierschichten, die an furnierten Sperrholzplatten befestigt waren. Dabei durchzog der eingesetzte Leim die Lagen und weichte die oberen Schichten stark auf, sodass sie bei geringster Berührung rissen. Wie auch in 74-1 erkennbar, bearbeitet Kwon die aufgerichtete Bildplatte durch Drücken, Kratzen und Ziehen, und er lässt auf diese Weise Strukturen entstehen, legt untere Ebenen frei und bringt damit nuancierte hellere und dunklere Weißtöne hervor.⁴⁴

Das Papier transportiert diese haptisch-sinnliche Qualität der künstlerischen Bearbeitung auf das Bild. Laut Kee bringt dies eine Herausforderung für die Betrachtenden mit sich, da diese versucht sind, das Werk zu berühren.⁴⁵ Ebenso attestiert Bertazzoni Holwecks Bildern, diese würden dazu einladen, berührt zu werden, obwohl ihre Fragilität eindeutig dagegen spricht.⁴⁶ Ein weiterer Kritiker bescheinigt ihnen »im Optischen erfahrbare[n] haptische[n] [...] Werte« sowie aufgerufene »Tastempfindungen«.⁴⁷ Das Papier selbst, so der nächste Schritt, »kommt in seinem Charakter als Haut, als Membrane zur Geltung und kann von dieser seiner Besonderheit auf andere Oberflächenstruktu-

ren verweisen, auf Weiches, Hartes, Sprödes, Brüchiges, Rauhes, Glattes«.⁴⁸

Vom »Was« zum »Wie« malen

Vier Künstler, zwei damit verknüpfte Kunstbewegungen, zwei Dialoge – zusammenfassend lässt sich feststellen: So unterschiedlich die einzelnen Positionen auch sein mögen, es sind durchaus übergreifende Zielsetzungen erkennbar. Alle vier eint die experimentelle Beschäftigung mit dem Möglichkeitsspektrum eines ausgewählten Materials oder einer selbst auferlegten Technik.

Dabei stehen sich Piene, Ha, Kwon und Holweck zuvorderst im Ziel nahe, Malerei möglichst ohne die vermittelnde Praxis von Pinsel und Hand zu erkunden. Die radikale Zurücknahme der eigenen künstlerischen Malgestand zu ihren Zeiten – den 1950er-Jahren in Westdeutschland und Ende der 1960er-/Anfang der 1970er-Jahre in Korea – vor allem im Widerspruch zur gestischen Abstraktion des Informel, in dessen Umfeld die Künstler ihre eigenen Positionen entwickelten.⁴⁹

In der eigenen Beschränkung auf wenige bildkonstituierende Mittel, bei Kwon und Holweck das Papier, schafften es die hier besprochenen Künstler, aktiv die Grenzen von künstlerischen Medien und ihren Systematisierungen zu adressieren oder gar zu verschieben. Piene

43 Siehe dazu auch Lauren Hansons Beitrag, in der vorliegenden Publikation.

44 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 69. Die unterste Schicht ist meist dunkel – entweder Packpapier-braun oder schwarz – bemalt.

45 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 65.

46 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 93.

47 Lorenz Dittmann, »Zum Werke Oskar Holwecks«, in: *Oskar Holweck. Arbeiten 1956–1994*, Ausst.-Kat. St. Ingbert 1995, zit. n. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 92.

48 Ebd.

49 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 122.

und Ha etwa überschritten intentional die Grenzziehung von Malerei und Skulptur. Auch die Betrachtung von Holweck und Kwon hat gezeigt, dass gerade die Techniken, mit denen das Papier in mannigfaltiger Art und Weise bearbeitet werden kann, plastische Effekte in die monochromen Bildflächen einbringen.

Schließlich konnten durch die genauen Beschreibungen der Produktionsverfahren und der so erzeugten Bilder einige Ambivalenzen verdeutlicht werden. Oftmals steht dabei die historische Diskursivierung dieser Künstler in Kontrast zu den tatsächlichen Herstellungsprozessen: So ist die Distanzierung von Hand und Leinwand durch das dazwischenliegende Raster wie in Pienes Fall oder mittels der repetitiven Bewegungsabläufe des Reißens wie bei Holweck und Kwon nicht mit einer völligen Distanzierung von einer körperlichen Arbeit zu verwechseln.

Zuletzt wurde dies deutlich in Holwecks

Übertragung der haptischen Qualitäten seiner Produktionsprozesse auf seine Bilder, die sich in den materiellen Spuren ablesen lässt. Offensichtlich wurde schließlich, dass bei den hier betrachteten Künstlern ein Bedeutungsgewinn in der Fokusverschiebung vom Bildsujet hin zu den Prozessen und Materialien erkennbar ist, das heißt, im Wechsel vom »Was« zum »Wie«. Für Künstler*innen wird ab dem Ende der 1950er-Jahren der Produktionsprozess gegenüber dem Resultat immer wichtiger, wenn nicht gleichberechtigt – eine Tendenz, die global in den darauffolgenden Jahrzehnten stetig zunimmt und zur intermedialen Vielfalt und Verquickung von Gattungen, Techniken und erweiterten Reflexionen der Kunst führt. Zurück bleibt die Einsicht, dass dies bereits erkennbar wird, wo die Materialien und Verfahren von experimentellen Ansätzen monochromer Malerei ins Blickfeld rücken. ●

Imprint

Meeting the Monochrome ZERO and Dansaekhwa

Idea

Barbara Könches

Editors

Romina Dümler and Barbara Könches for the
ZERO foundation, Düsseldorf

Editorial

Romina Dümler, curator, ZERO foundation

German Copyeditor

Michael Ammann

English Copyeditor

Jonathan Fox

Translation

German–English (Texts Könches, Dümler)
Good & Cheap Art Translators

English–German (Texts Lee, Hanson)
Michael Ammann

Spanish–English, Spanish–German (Text Mari)
Jonathan Fox, Joanna Zajac-Heinken

Design & Typesetting

Tipogris Books and Brands

Cover

Johannes López Ayala

Fonts

Capitana (Felix Braden)
Derrida 0.1 (Johannes López Ayala)

Image Copyrights

For the illustrated works by Hermann Bartels,
Heinz Mack, Otto Piene, Hans Salentin, and
Günther Uecker © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

For the film stills of Gerd Winkler
© Hessischer Rundfunk—www.hr.de

For the installation views of *Weiss-Weiss*:
© Estate Bernd & Hilla Becher,
represented by Max Becher

The ZERO foundation endeavors to respect
copyright in a manner consistent with its
nonprofit educational mission. If you believe
any material has been included in this
publication improperly, please contact the
ZERO foundation.

Texts © 2022 ZERO foundation, Düsseldorf,
the authors and translators

Special thanks to

Dr. Fritz Behrens
Bokyung Choi
Dr. Andrea Firmenich
Hyejin Jee
Jiwoong Jeon
Charles Kim
So Yoon Kim
Noheul Lee
Dorothee Mosters
Bo Young Song
Prof. Dr. Dr. Thomas Sternberg

Published at arthistoricum.net,
Heidelberg University Library 2022

The electronic open access version of
this work is permanently available on

<https://arthistoricum.net>

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-968-0

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.968>

ISBN 978-3-98501-070-7 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-069-1 (PDF)

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This book is published under the Creative
Commons Attribution License CC BY-SA 4.0.

The cover is subject to the Creative Commons
License CC BY-NC-ND 4.0.

ZERO foundation

Hüttenstraße 104
40215 Düsseldorf
www.zerofoundation.de

Executive Board

Friderike Bagel (Chairwoman), Claus Gielisch,
Felix Krämer, Harry Schmitz, Jürgen Wilhelm

Director

Barbara Könches

The ZERO foundation is a nonprofit institution. It was established in 2008 by Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, and the Stiftung Museum Kunstpalast and is supported by the head of cultural affairs of the state capital Düsseldorf.



Landeshauptstadt
Düsseldorf

The project was additionally funded by



**Kunststiftung
NRW**



In the 1950s and 1960s, artists in Europe and Asia worked in a radically abstract manner, combining a reduction of subject matter and color palette with a reflection on materials and techniques. In West Germany, major impulses came from the Düsseldorf group around Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker, as well as the international ZERO network. In South Korea, the so-called Dansaekhwa artists (Dansaekhwa—"monochrome painting") such as Park Seo-Bo, Ha Chong-Hyun, Lee Ufan, and Kwon Young-Woo were central to Korean modernism.

This anthology opens up a hitherto unexplored field of research, in which the art of ZERO and Dansaekhwa is considered together for the first time through introductory overviews as well as dedicated analyses of works and exhibitions.

With essays by

Barbara Könches

Yongwoo Lee

Bartomeu Mari

Lauren Hanson

Romina Dümmler

In den 1950er und 1960er Jahren arbeiteten sowohl Künstler*innen in Europa als auch in Asien radikal abstrakt und verknüpften eine Reduzierung von Sujet und Farbpalette mit einer Reflexion über Materialien und Techniken. In Westdeutschland gingen wesentliche Impulse von der Düsseldorfer Gruppe um Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker sowie dem internationalen ZERO-Netzwerk aus. In Südkorea waren die sogenannten Dansaekhwa-Künstler (Dansaekhwa – »monochrome Malerei«) wie Park Seo-Bo, Ha Chong-Hyun, Lee Ufan und Kwon Young-Woo zentral für die koreanische Moderne.

Der Sammelband eröffnet ein bisher unerschlossenes Forschungsfeld, in dem durch einführende Überblicksdarstellungen sowie dezidierte Analysen von Werken und Ausstellungen, die Kunst von ZERO und Dansaekhwa zum ersten Mal zusammengedacht wird.

Edited by

Romina Dümmler

Barbara Könches

ISBN 978-3-98501-070-7



ZERO foundation

 **arthistoricum.net**
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN