



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.”<sup>1</sup>

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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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),<sup>5</sup> had founded a university club dedicated to the preservation of traditional Asian art.<sup>6</sup>

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.”<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> and Yves Klein (1928–1962) in France.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

The Western authors and art critics who turned their gaze to the East mostly looked either to China or to Japan.<sup>14</sup> For a long time, their version of art history paid little attention to Korean art,<sup>15</sup> 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:<sup>16</sup> 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).<sup>17</sup>

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*.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

Similar to the art of the ZERO group, which was founded around a decade prior, Dansaekhwa’s art emphasizes process and material.<sup>20</sup> 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.”<sup>21</sup>

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](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.<sup>22</sup> 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”<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup>

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),<sup>27</sup> 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,<sup>28</sup> 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,<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.”<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup>

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](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 title<sup>35</sup>—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

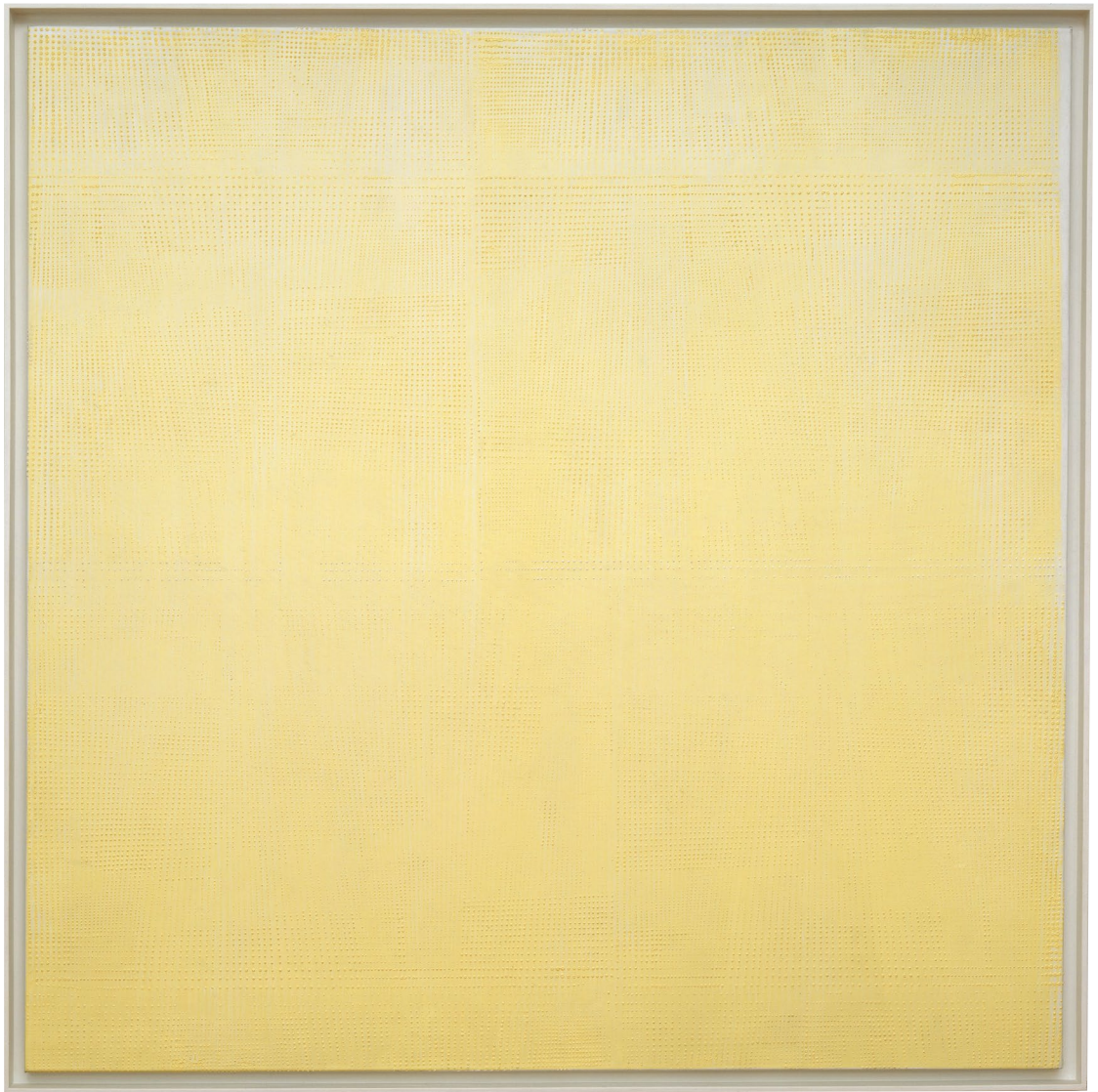
PHOTOMONTAGE: THEKLA ZELL, ZERO FOUNDATION



↑ 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)

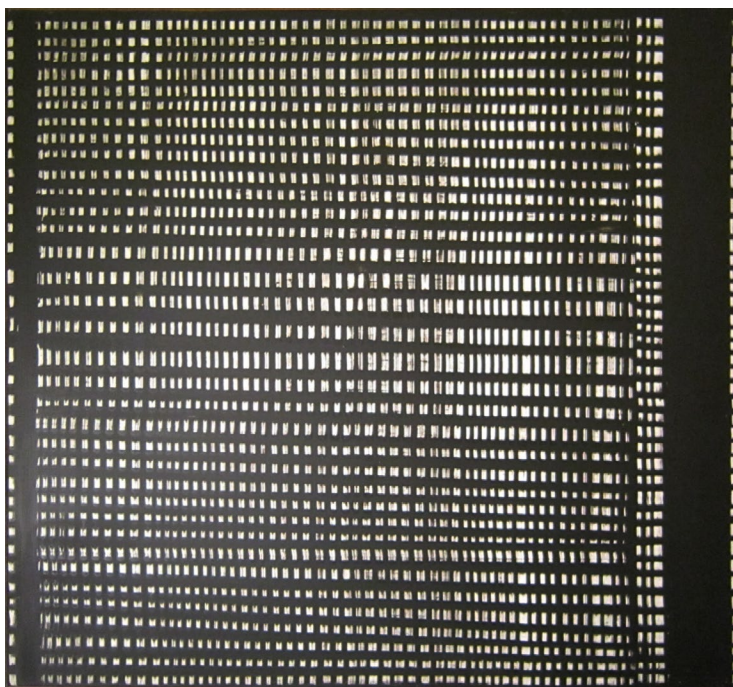
PHOTOMONTAGE: THEKLA ZELL, ZERO FOUNDATION



↑ 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 [...].«<sup>1</sup>

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 gesplante 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

Wohlbekannt und in den letzten Jahren häufiger Thema einer Ausstellung war die Beeinflussung des Impressionismus durch die japanische Kunst, im Speziellen die des Holzschnitts.<sup>4</sup> 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 Okakura<sup>5</sup> (1863–1913), einen Universitätsclub, gewidmet der Bewahrung der nicht-mechanischen asiatischen Kunst.<sup>6</sup> 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 Südkorea 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.«<sup>7</sup> 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«<sup>8</sup> 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 USA<sup>9</sup> oder Yves Klein (1928–1962) in Frankreich.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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«.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

Die westlichen Autor\*innen und Kunstkritiker\*innen, die ihren Blick nach Osten richteten, schauten zumeist entweder auf China oder auf Japan.<sup>14</sup> Die von ihnen geschriebene Kunstgeschichte nahm lange Zeit kaum Notiz von der koreanischen Kunst,<sup>15</sup> 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 Dansaekhwa<sup>16</sup>, 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).<sup>17</sup>

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*.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

Ähnlich wie die rund ein Jahrzehnt ältere ZERO-Kunst betont auch die Kunst von Dansaekhwa den Prozess und das Material.<sup>20</sup> Lee Ufan, ein sich zwischen Europa und Asien behändig bewegender 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](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 Caianiello, 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.«<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> 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«<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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«. <sup>26</sup>

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) <sup>27</sup>, 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 <sup>28</sup> 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, <sup>29</sup> und über die – wenngleich von ZERO-Künstler\*innen abgelehnte – Kunstrichtung des französischen Informel der 1940er- und 1950er-Jahre <sup>30</sup> 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.

<sup>26</sup> Zit. n. Hoffmann 1992 (wie Anm. 15), S. 67.

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

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

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.«<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup>

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](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 Ausstellungstitel<sup>35</sup> – 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. ●