



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 catalogue<sup>1</sup>—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."<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> The rejection of the gestural 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-

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

<sup>5</sup> "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.'" <sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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."<sup>9</sup>

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 execution<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> which the artists associated with Dansaekhwa are not only conscious of, but some, like Ha Chong-Hyun, are a direct product of.<sup>13</sup> 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.



# 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 Katalog<sup>1</sup> 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)<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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's *Superficie Bianca*.«<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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.«<sup>9</sup>

Die nie vollkommen monochromen Gemälde entstehen bei Experimenten, die sich durch einen sehr zurückhaltenden Einsatz des Körpers,<sup>10</sup> 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, schießen 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.<sup>11</sup> 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 Chung<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.



제로는  
침묵이다. 제로는 처음이다. 제로는  
둥글다. 제로는 회전한다. 제로는 달이다.  
태양은 제로. 제로는 하얗다. 사막은 제로. 제로 위의  
하늘. 밤 - 제로는 흐른다. 제로는 눈. 배꼽. 입. 키스.  
우유는 둥글다. 꽃 제로 새. 침묵의. 부유의. 제로를 먹는다,  
제로를 마신다, 제로를 잔다, 제로를 깨운다, 제로를  
사랑한다. 제로는 아름답다. 발동, 발동, 발동. 봄의 나무들,  
눈, 불, 물, 바다. 빨강 오렌지 노랑 초록 남색 보라 제로  
제로 무지개. 4 3 2 1 제로. 금과 은, 파동과 연기.  
유랑 서커스 제로. 제로는 고요. 제로는 처음.  
제로는 둥글다. 제로는  
제로.

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